Biblioteca de artă

215

Artă și gîndire

fundamentele artei moderne

Cartea lui Werner Hofmann trebuie privită ca o magistrală și admirabilă analiză a primei vîrste a artei moderne (așadar a epocii cuprinse între sfîrșitul secolului al 19-lea și mijlocul secolului 20)...
Studiul încearcă, cu un remarcabil succes, să descifreze efectiv temeiurile pe care s-a edificat arta modernă în general...
Textul, ce vede acum lumina tiparului și care e unic în felul lui, poate deveni un instrument sigur și de mare valoare intelectuală pentru specialist și un reper explicativ pentru publicul larg, iubitor de cultură.
Toate acestea se bizuie și pe faptul că — așa cum se exprima cîndva Goethe — și cartea lui Hofmann poate fi privită ca o sămînță originară din care este posibil să se nască, treptat, alte viziuni teoretice ulterioare.

TITUS MOCANU

Vol. I și II Lei 21

Werner Hofmann

fundamentele artei moderne



Editura Meridiane

Werner Hofmann



fundamentele artei moderne

O INTRODUCERE ÎN FORMELE EI SIMBOLICE (Partea II)

vol. II

Traducere de

BUCUR STĂNESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1977

Pe coperta I:
JOAN MIRÓ
Compoziție, 1953
ulei pe pînză (1,95×3,78)
Salomon R. Guggenheim Museum, New York

Pe coperta IV:
Werner Hofmann (fotografie)

SECOLUL 20

OBSERVAȚIE PRELIMINARĂ

„Arta nu este falsificarea experienței, ci extinderea acesteia." Această afirmație a lui Fiedler este valabilă pentru orice fel de artă și în special pentru cea a secolului 20, care — produsă de puternice revendicări personale — transpune extinderea experienței în actul de creație, adică nu se raportează la experiența realității preexistente. Deoarece, pe de o parte, realitatea empirică pierde autoritatea ei, iar — pe de altă parte — frumosul ideal pierde forța sa de atracție, așadar atît rețetele naturaliste, cît și cele idealiste, nu mai oferă garanție, activitatea artistică — ajunsă la conștiința independenței ei și verificînd această independență — stabilește un teren aproape inepuizabil de evenimente formale, din care fiecare poate afirma despre sine că este o nouă „extindere" a „experienței noastre".

Dacă această carte ar voi să țină seama de un astfel de subiectivism proliferat în mod extrem, ea s-ar epuiza în descrierea unui număr infinit de varietăți asupra unei teme și anume tema extinderii experienței. Caracterului acestei cărți îi corespunde însă tot așa de puțin o astfel de prolixitate lexicală ca și faptul de a înșira pur și simplu numai marile personalități și mișcările susținute de ele. Noi trebuie să aplicăm o

altfel de limitare: fapta deschizătoare de drumuri, care desemnează noi orizonturi, ni se pare mai importantă decît pictorul genial, ale cărui opere le pizmuiesc reciproc colecţionarii şi muzeele din lumea întreagă. Marcel Duchamp ni se pare mai bogat în consecinţe decît Braque, iar poziţia extremă a unui Mondrian, mai importantă decît „*la bonne peinture*" a unui Matisse. Bineînţeles, acest punct de vedere nu are nimic de-a face cu aprecierile formal-estetice.

Concentrarea materialului istoric este posibilă, deoarece cercetarea cîmpului istoric premergător secolului nostru a prezentat deja liniile esenţiale ale evoluţiei. Avem aşadar o privire de ansamblu asupra cîmpului de tensiune radicalizat şi amplificat de prezentul nostru, privire care ne scuteşte de obligaţia de a justifica mereu ceea ce este principal.

În felul acesta, secolul 20 va fi prezentat în capitolele următoare, nu în toată amploarea lui, ci oarecum circumscris intenţionat, potrivit forţelor sale de şoc cele mai profunde din punctul de vedere formal şi al conţinutului de idei. Selecţia se concentrează, în primul rînd, asupra strădaniilor care preferă pe „a face" — deci impulsul originar al activităţii artistice — lui „a imita". Această cunoaştere retrospectivă se desăvîrşeşte în poziţiile extreme ale lui Kandinsky şi Mondrian. În dezbaterea problemelor şi a poziţiilor înalte ale imitaţiei, abordată iniţial, aceşti doi pictori se întemeiază atît pe intervalul de timp — deja analizat — care începe cu secolul 16, pînă în secolul 19 tîrziu, cît şi pe cuceririle expresioniştilor şi cubiştilor. Judecata că a face trece înaintea lui a copia este, pe lîngă aceasta, ilustrată de apariţia operelor de artă cărora cubiştii le-au dat imbolduri esenţiale. De aici — de asemenea la începutul celui de al doilea deceniu — rezultă tendinţa, deja prezentată, spre aspectul plastic. Suspendarea planului ideal al picturii pe lemn şi înaintarea în cea de-a treia dimensiune, acestea sînt noile posibilităţi în ceea ce priveşte caracterul ideal al operei de artă; cele cinci

decenii — începînd de la 1914 — vor acoperi întreaga lor amploare de varietăţi.

Cea de-a doua fază istorică coincide, aproximativ, cu începutul primului război mondial; ea cuprinde cam 25 de ani. În această perioadă îşi dezvoltă maturitatea lor marii pionieri ai stilului artistic: Picasso, Matisse, Kandinsky, Braque, Léger, Kokoschka. Privind la aceste personalităţi, presupunem că ideile tradiţionale despre sculptură cîştigă din nou supremaţie, sprijinite pe acordurile formale ale picturii pe lemn. Totuşi, înapoia puternicei înfloriri a unei „*bonne peinture*", care profită cu măsură de cuceririle cubiştilor şi expresioniştilor, au loc procese într-adevăr radicale.

Este vorba aici de fenomene secundare obişnuite oricărei arte simbolice, cu care ne-a familiarizat deja Evul Mediu. „Limita estetică"între artă şi nonartă devine nesigură, opera de artă negîndu-şi existenţa ei specială — pătrunde pe două căi în sfera extraartistică. Exagerat formulat, ea se apropie, pe de o parte, de un obiect de consum, pe de altă parte, de fetiş. În cursul acestei a doua faze expansive a reificării operei de artă ne izbim din nou de tensiunea dintre rigorismul formal şi lipsa de formă. Cu această ocazie se pun în mişcare două străvechi modele. Unul se referă la forţele extraestetice ale vieţii, instinctul şi inconştientul; el vrea să rupă izolarea operei de artă şi s-o facă să se contopească în realizarea directă a vieţii. Întîlnim aceste tendinţe în reevaluarea tuturor valorilor proclamată de *Dadaişti* şi *Suprarealişti*.

Celălalt model vrea, ce-i drept, de asemenea să suprime autonomia estetică, să lichideze „arta pentru artă"; totuşi el ţinteşte în direcţie opusă. Acţiunea de modelare nu trebuie să se dizolve în viaţă, să fie copleşită de haosul acesteia, mai curînd trebuie ca viaţa să fie supusă în întregime controlului prin acţiuni de modelare. Artistul trebuie să devină creator de forme al căror spaţiu de acţiune este întreaga realitate. Se tinde

să se rînduiască lumea civilizaţiei tehnice cu

mijloacele produse de ea însăşi, s-o clarifice şi s-o disciplineze. Aceste tendinţe încearcă să arunce o punte peste prăpastia provocată de arta imitării, între opera de artă şi obiectul de consum, între pictură şi arhitectura „utilă". Ele se manifestă în constructivismul rusesc, în grupul olandez De Stijl şi în cele din urmă, în „Bauhaus-ul" din Weimar.

Cercetarea trebuie să ilustreze rolul complementar al acestor două curente, să ne aducă în faţa ochilor vastele lor ambiţii — în parte utopice — fără să diminueze radicalitatea lor, să ne facă, de asemenea, să înţelegem corelaţia istorică cu severitatea idealistă a formei şi „forma lipsei de formă".

De aici — din anul 1945 — rezultă o situaţie a cărei extremă libertate de a alege, împreună cu propagarea cantitativă imensă şi folosirea acţiunilor de pionierat ale curentului modern este evidentă la o comparaţie cu manierismul istoric. Mai recent, forma şi conţinutul sînt polarizate. Ambele puncte extreme ale marii abstractizări, fixate de Kandinsky şi Mondrian, sînt tot mereu parafrazate şi nu lipseşte chiar marele realism. Mai clar decît în cele două decenii interbelice, apar acum pereţi despărţitori între pictură şi sculptură. Accentul creator pare să se deplaseze din cea de-a doua în cea de-a treia dimensiune. Ţara nimănui dintre pictură şi sculptură este explorată cu rîvnă, structura tridimensională — în aceasta ar putea să se reliefeze noul acestei epoci — primeşte o dezvoltare considerabilă a spaţiului său formal, respectiv a spaţiului semnificaţiei sale.

EXPRESIONISMUL SENZUALIST

DESPRE ANTECEDENTE (CARICATURA ŞI FIZIONOMIA)

În virtutea principiului său despre „Modelarea vizibilului", Fiedler credea că a anulat, o dată pentru totdeauna, tensiunea între intrarea realistă şi supraînălţarea idealistă a realităţii. Ceea ce vedea el era un limbaj consolidat al formelor, nesupus nici unei mişcări interioare sau exterioare. În preferinţa — unită cu aceasta — pentru ceea ce este clar, necesar şi stabil, se exprima neîndoielnic şi o ascensiune faţă de modelarea prealabilă, schiţată, care nu este neasemănătoare cu judecata artistică exclusivă a clasicilor.

Realitatea artistică a secolului 20 nu se poate plasa în această zonă îngustă a formei limpezite. Ceea ce este spontan — formulele gata de folosit, ale experienţei ce nu prezintă încredere, nu sînt luate în consideraţie — recurge la mijloace trecătoare, la schiţarea rapidă şi trebuie avut în vedere că aceste forme sînt lipsite de precizie sintactică şi de lizibilitate univocă; mai curînd se pretinde de la ceea ce este spontan să fie reflectat, cît mai precis posibil, în nemijlocirea sa instinctivă. Aşadar firele neglijării naturaliste a formei şi ale disciplinării idealiste a formei trec şi prin secolul nostru, cu toate că — la prima vedere — ele nu pot fi recunoscute uşor. Această afir-

mație va fi înțeleasă numai dacă conceptul de „naturalism" este luat în sens mai larg și dacă în el nu este subsumat doar iluzionismul obiectiv. Aici trebuie pornit de la o caracteristică centrală a naturalismului, adică de la cerința de nemijlocire și corespondența acesteia, neglijarea formei. De aici pot rezulta soluții contrare. Ia naștere un rezultat cu aspect extrem, dacă din neglijarea formei se ajunge la renunțarea la formă și se elimină complet actul modelării. Avem atunci de-a face cu „fapta fără artă". Aceasta este ilustrată de „*ready mades*" ale lui Duchamp și de „*objets trouvés*" ale suprarealiștilor (il. 13). Cealaltă stare extremă își are originea în exagerarea factorului spontaneității grafice, care-și are începutul în „*sprezzatura*" și poate, în cele din urmă, să ducă la renunțarea la orice conținut, adică să se transforme în inutilitate (nonfigurativ). Despre afinitatea gestului relaxat cu lumea formelor naturale vizibile a fost deja vorba de mai multe ori, ca și despre modelul natural și nemijlocit, pentru a mai trebui să fie ilustrat. Și am văzut cum în secolul 19 s-a încercat identificarea lumii „născute" natural, a peisajului, cu „*confused modes*" ale executării și cum aceasta, în ultima consecință, a dus la „psihogramele" și la „alegoriile" cosmice ale lui Kandinsky. În cursul acestui proces, „*abbozzare*" devine o dată metaforă a conținutului obiectiv desenat al percepției (la impresioniști), altădată alegorie a forțelor și proceselor naturale. Paralel cu aceasta, reflecția se ocupă cu posibilitățile autocomunicării nereflectate. De aici se dezvoltă convingerea că pictura nu are de ilustrat primar o realizare nepretențioasă a formei, ci înfățișări elementare ale simțirii și instinctului. Astfel actul picturii este adus într-o relație de analogie cu domeniile naturalului și viului și opus calculului formei superioare.

Tocmai nevoile după o acțiune picturală instinctivă sînt acelea care scriu primul capitol al istoriei noului secol. Ele se manifestă aproape cu totul concomitent în cercurile artistice pariziene ale „fovilor" și în grupul „Die Brücke" din

Dresda. Ca adeseori în istoria artelor, etichetările nu corespund realității. La cea de-a XXII-a expoziție a grupării berlineze „Secession" (1911), într-o sală îngustă, au fost expuse opere de Marquet, Puy, Vlaminck, Manguin, Van Dongen, Derain, Picasso și alții, sub numele de expresioniști. Cuvîntul „expresionism" — izvorît din cerințe antitetice — s-a încetățenit pentru că, cu un mare efect, el pare să facă vizibil contrastul față de impresionism. Cu ajutorul lui s-a ajuns la simplificări și — ca o consecință a acestora — la confuzii, care au dat adesea prilej la discuții aprinse. Tocmai uzul limbii germane — în care cuvîntul are o valoare mai ridicată de circulație, decît în cea franceză — implică ceva în genul unei orgolioase îndepărtări de lumea simțurilor — cu care impresioniștii întrețineau un dialog intim — în favoarea „sublimării subiectului", făcută fără nici o reticență, așadar retragerea antimaterialistă în trăirea interioară, cifrul imaterial, invocația mistică sau metafizică.

Simplu spus, există o a doua undă a expresionismului— produsă oarecum de Kandinsky și Marc — la care aceste tendințe se întîlnesc întrucîtva, totuși aceasta trebuie precis separată de prima, și nu trebuie tratată în acest capitol. Aceasta înseamnă că ne încurcăm în interpretări eronate și exagerate, dacă subsumăm acestui concept atît pe pictorii de la „Der Blaue Reiter" cît și pe cei aparținînd „Fovismului" sau pe cei de la „Die Brücke", fără să subliniem pasiunea senzualistă pentru realitate a primului expresionism, ca fiind caracterul distinctiv al acestuia.

„*Expression*", adică expresie, este un concept care se întîlnește deja frecvent în discuția despre teoria artei a secolelor trecute, dar nu cu exacerbare spre ism (adică spre teoria abstractă). Dacă înțelegem corect sfera acestui concept, el servește ca desemnare a puterii intensificate de creație, care reușește să exprime concentrat ceva deosebit de semnificant, oarecum întregul conținut semantic al operei. Pentru a înțelege expresionismul secolului 20 în pretențiile și procla-

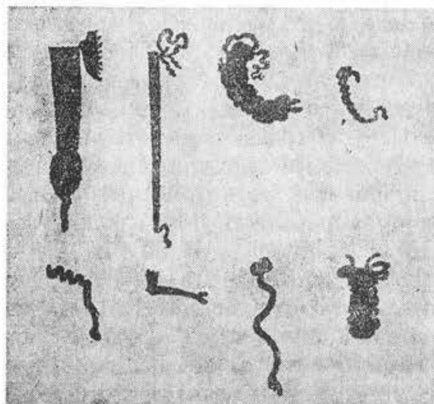
mațiile sale, este nevoie să deslușim pe scurt culisele sale istorice.

Deoarece teoria artei produsă de Renaștere se întemeiază pe reprezentări obiective, ea tinde să recunoască drept *„expression"* numai acele subiecte care conțin un precis și înalt conținut spiritual. Exteriorizarea sub forma limbajului este apreciată abia atunci ca „expresie", dacă ea intră în serviciul explicării ideale sau al afirmațiilor abstracte, altminteri se condamnă aspectul formal care străbate ca o strălucire sărăcăcioasă, simplă îndemînare a pensulei (ca de exemplu Reynolds). Corespunzător dispoziției antropomorfice a acestei teorii a artei — „Suprema intenție a artei este să arate forme omenești așa de mult senzuale și așa de frumoase cît este posibil" (Goethe) — teoria expresiei posedă, pînă în secolul 19, obiectul ei propriu în chipul omenesc, în timp ce lumea organică și obiectele inanimate (deci peisajul și natura moartă) sînt excluse de ea. Ceea ce va năzui mai tîrziu expresionismul se găsește deja exprimat de Leonardo, cînd se spune că acea figură trebuie apreciată mai mult, care „exprimă cel mai bine prin gesturi pasiunea ființei ei", în timp ce acea care „nu exprimă prin ceva gesturi pasiunea sufletului " este dezaprobată. Așadar, încă Leonardo considera nu numai fizionomia ci întregul corp ca purtător al expresiei. Totuși și celălalt principiu al expresionismului este deja recunoscut de el: în figurile sale, pictorul exprimă nu numai interiorul acestora ci și pe sine însuși (vez cap. Fantezia creatoare și autoexprimarea).

Dacă Leonardo ridica încă unele bariere în calea autoexprimării, aceasta va fi mai tîrziu legitimată în manifestări tot mai evidente.Această tendință a atins apogeul ei în secolul 20. Capacitatea artistului de a lămuri interiorul în exterior (interioritatea prin exterioritate) este proclamată încă în secolul 18, dar — de asemenea — vehement contestată. În lagărul iraționaliștilor se recunoaște privirii artistice profetice „capacitatea de a descoperi natura internă a lucru-

rilor", de a recunoaște sufletul în trup. Lavater este marele vestitor al acestui intuiționism fizionomic, care dă judecăților sale valoarea certitudinilor de nezdruncinat. Cam în felul acesta: „Orice tăietură aspră, frunte întinsă, orice perpendiculară face o față nepoetică. Liniile drepte aparțin rațiunii, răcelii, durității". Această concepție nu numai că împuternicește artistul să descopere trăsături ascunse ale firii și caracterului; ea îi pune la îndemînă și anumite indicații formale, a căror folosire îl autorizează să lămurească psihicul, imaterialul. Din nou și încă mai energic ne întîmpină convingerea — formulată deja de Leonardo — pe care se va sprijini mai tîrziu expresionismul: că liniile și culorile posedă conținuturi de expresie foarte precise, clar lizibile și capabile de a fi materializate de cel care le observă. În același timp, cu aceasta s-a făcut un pas plin de consecințe dincolo de „expresia" fizionomică, un pas în care se arată, de asemenea, deja o caracteristică a expresionismului modern: acesta nu mai este orientat antropocentric, pentru el orice fenomen este potențial purtător de expresie, el respinge deosebirea între natura vie și natura moartă și în întreaga lume vizibilă — în măsura în care este cuprinsă de trăirea subiectivă a artistului — sesizează semnificații. Peisajul și natura moartă pot deci să mărturisească tot așa esențialul ca și o figură umană. Ne amintim: Van Gogh voia „să exprime ceva din procesul vieții atît în corpurile de femei albe, zvelte, cît și în aceste rădăcini negre, noduroase, cu excrescențele lor". Și Gauguin era de părere că expresia proprie lui Rafael se extinde atît asupra portretelor, cît și asupra peisajelor. Extinderea „sferei expresiei" dincolo de domeniul fizionomicului este avută în vedere și în teoria lui Lavater, în măsura în care ea se sprijină pe simboluri lipsite de obiect, abstracte și le atribuie acestora o anumită expresie. Prin urmare, diagonala care se înalță din poziția stîngă de jos simbolizează „libertatea și justețea", o linie ondulată „relaxarea" ș.a.m.d. După Lavater, cu liniile se pe-

trece acelaşi lucru ca şi cu oamenii. Pentru ce numai cu oamenii, pentru ce nu cu orice creaţie care dispune de astfel de linii? Această întrebare l-a urmărit pe Lichtenberg, criticul lui Lavater, ce în felul acesta a expus ridicolului „ventriloc-venţa transcendentală" a fiziognomicii lui. Dacă liniile abstracte posedă un anumit conţinut, acesta se manifestă independent şi faţă de „echiparea" concretă. Pentru aceasta Lichtenberg se amuză să „întrezărească" aspectul comportamental al cosiţelor şi cozilor de animal: una întruchipează deci „energia care lucrează slab", despre alta se spune: „neînţeles sau monstruos sau scînteie cerească, germene care răsare, călcat în picioare de călător".



1. Georg Christoph Lichtenberg, *Cozi*

Lichtenberg, ca şi Hogarth — care deja înainte de el amintise de latinescul *„fronti nulla fides"* — aparţine antiexpresioniştilor secolului 18, cei care cumpănesc cu grijă. Aceasta înseamnă că ambii pictori nu contestă, ce-i drept, capacitatea de „expresie" a artistului, dar poate că o folosesc restrictiv, încît „vederea interioară" a martorului ocular nu este în stare să sondeze complet zona existenţială a subiectului ei şi s-o prevadă cu echivalenţe formale şi că simbolul formal nu are numai una, ci mai multe semnificaţii. Acestea sînt restrîngeri care trebuie să fie amintite şi în momentul considerării „expresionismului" în arta secolului 20. Există trăsături de caracter, susţine Hogarth, a căror explicare se află dincolo de puterea artistului şi aceasta trebuie să fie avută mereu în vedere.

Mînă în mînă cu limpezirea existenţei, spre care expresionistul se crede chemat, el vrea să-şi facă obiectul său esenţial din punct de vedere al formei. Aceasta cuprinde necesitatea omiterii. Pe cine-l interesează „expresia", aceluia îi este interzis de Reynolds *„to run into particularities"* Noi înţelegem acum că crearea de esenţial a expresioniştilor se poate reduce, în principiu, la tendinţa idealistă de supraînălţare a realităţii, după adîncirea unicului în general. Este expresionismul un urmaş al idealismului? Acestei întrebări i se poate răspunde afirmativ numai parţial şi anume numai atunci cînd se are în vedere doar un anumit aspect al artei moderne a expresiei: adică renunţarea ei conştientă la amănuntul descris obiectiv şi la goana ei după semnificaţii. Nu mai puţin importante pentru genealogia expresionismului sînt totuşi şi alte aspecte, cărora el le datoreşte influenţa sa şocantă asupra publicului. El rezultă din răzvrătirea atît împotriva severităţii formei idealismului plină de constrîngere, încorsetată de reguli, ca şi împotriva pedantei scări a valorilor din punct de vedere al conţinutului. În privinţa aceasta, voinţa artistică impresionistă se arată angajată faţă de două spaţii istorice opuse idealismului. Pe de o parte, ea îşi are substratul în aspiraţia naturalistă de a-şi însuşi, cu absolută veracitate, orice obiect — fie „măreţ", fie „umil" — pe de altă parte, geneza ei formală se află în nevoia de caracterizare a caricaturii, care se foloseşte de deformarea antiidealistă şi zeflemiseşte deschis frumosul ideal. Aceste circumstanţe merită o scurtă explicaţie.

Caricatura este o varietate lezantă, agresivo-satirică a cercetării şi descoperirii realităţii. Este semnificativ că în secolul 19, deodată, acei pic-

tori la care era vorba de intensificarea „conținutului expresiei" au ajuns să fie bănuiți de deformări caricaturale. Ne amintim de teama exprimată de Van Gogh că publicul va lua tablourile sale drept caricaturi. Paralel cu această disprețuitoare judecată a publicului conservator, se constată concomitent încercarea de a reevalua caricatura expresiv. În timp ce Van Gogh admira caricaturile lui Daumier, Hofmannstahl scria în 1893, într-o critică asupra „Istoriei picturii" de Muther: în această carte se găsește „portretul viu, alături de caricatura vie... «Parodia sărutului» de Oberländer tronează tot așa de sus ca Medeea lui Feuerbach... Gavarni se plasează mai sus decît Cornelius...". Hofmannstahl înțelege în ce constă importanța stimulatorie a caricaturii: „în timp ce «marea» pictură a primei jumătăți a secolului se înstrăinează tot mai mult de viața vie, și reprezintă în coloritul vechilor maeștri — după anecdote istorice — păpuși lipsite de viață, în grupe frumos alcătuite, creionul desenatorului și caricaturistului își însușește fără strălucire viața reală, menține gesturile și grimasele ei, expresia ei caracteristică în bucurie și durere și, în cele din urmă, atrage viața modernă în cercul artei".

Observațiile lui Hofmannstahl se referă nu numai la aspectul de conținut cu care caricatura și expresionismul se văd confruntate; ele cuprind și licențele formale, obișnuite de caricatură, care imediat după aceea vor fi revendicate de „arta expresiei". În articolul său despre Franz Stuck (1894) el dă caricaturii rangul unei școli pregătitoare, care învață pe artist caracterizarea „suprainsistentă": ea arată cum poate fi folosit viul ca ornamental și ornamentalul ca viu. În felul acesta artistul învață să perceapă „forma nudă", „aspectul formal pur": „Prin faptul că artistul dezbracă astfel formele de sensul lor banal, el se află din nou în propriul său aer vital, un modelator de mituri în mijlocul realității haotice, inexprimabile, înspăimîntătoare, scînteietoare". Într-o situație care privește departe,

poetul recunoaște extremele posibilități ale expresionismului care se ridică, deoarece el îi atribuie artistului capacitatea „de a privi lucrurile ca formă în sine, fără a prejudicia semnificația lor convențională".

Dacă se face abstracție că desenatorul caricaturist vrea să descopere interiorul pentru a ridiculiza, în timp ce — de regulă — expresionistul nu vrea să știe nimic de această tendință, ambii au comun mijlocul artistic al exagerării deformate. Ce-i drept, într-un punct esențial, caricaturistul se arată modest: el nu se străduiește ca expresionistul să investească trăire psihică în obiectul său. Artistul expresionist se simte autorizat subiectiv să acorde pur și simplu fiecărui obiect pretenția la caracter formal, în măsura în care el datorează acestuia o „trăire". Deoarece aceasta provoacă actul creației, practic este astfel legitimată orice autocomunicare, în momentul în care trăirea este întemeiată într-un fel nemijlocit, spontan. Și pentru aceasta se găsesc deja premisele intuiționismului fiziognomic. „Încrede-te totdeauna, cel mai mult, în prima ta senzație fugară!", sfătuiește Lavater pe „discipolul fiziognomist". Și Lichtenberg îl face pe Lavater să conchidă: „Însuflețirea nu poate spune neadevăruri. Omul indiferent însă se înșală, la drept vorbind, numai pentru că răceala, pămîntul și cel care se înșală ar fi sinonime; în schimb omul cald este posedat de Dumnezeu, este mersul planificat al totalității, fără voință liberă și deci mecanism de acțiune al scopului lumii". Acestea sînt exact titlurile constituitive din care pictura expresionistă de tablouri își va dobîndi incontestabilitatea și valabilitatea procedeului său. Făptura lui Dumnezeu, anunță Lichtenberg ironizînd, poate proroci numai cînd fierbe. Cu aceasta este caracterizată teoria creației expresionismului modern. În afară de aceasta, ne amintim că și Gauguin făcuse din artist executantul voinței lui Dumnezeu și Schopenhauer le recunoaște creatorilor această con-
 cordanță cu „scopul universului".

Prevalarea automată a spontaneității instinctului și obsesiei îl face pe expresionist să vină în conflict cu indicațiile formale precise ale idealiștilor; ea îi pune la dispoziție nu numai procedeul rapid de prescurtare al caricaturii, ci — imediat ce el privește la întreaga lume vizibilă — mijlocul important de exprimare, pe care naturalismul l-a dezvoltat. Expresionistul contrazice idealistul nu numai prin faptul că el nu se interesează de frumosul ideal, prin faptul că preferă acestuia urîtul și caracteristicul, numai dacă în felul acesta i se anunță vitalitatea, ci și pentru că el se limitează la începutul actului creației. Îndrumarea idealistă de a desăvîrși limbajul formal este desconsiderată de el, căci acest proces lent, treptat ar slăbi „trăirea" sa, ar falsifica spontaneitatea sa, ar lipsi obsesia sa de forța ei de șoc. Spus mai exact și exprimat într-o formulă: expresionistul intensifică *„sprezzatura"* la *„furore dell'arte"*, mergînd chiar atît de departe, încît liberînd *„furore"* de intențiile estetice ascunse, o declară pură realizare a vieții.

Este vorba așadar de două lucruri deosebite, este vorba de explicarea, respectiv de explicitarea nu numai a lumii reale, ci chiar de lumea sentimentelor pictorului. Aici se ascunde un conflict: într-unul și același act de creație, artistul trebuie să accentueze insistent anumite conținuturi și, în același timp, să concretizeze impresionarea sa psihică din aceste conținuturi. La aceasta se adaugă, în cele din urmă, un al treilea impuls important. Acesta provine de la agitația psihică care pune stăpînire pe pictor în timpul actului de creație. Această acaparare de către acțiunea formelor și de mijloacele lor este în legătură cu ideea, menționată mai înainte, că arta ar fi în primul rînd o facere — o producere de realitate. Fără îndoială, acest impuls este hotărîtor părtaș la înăsprirea și precipitarea scriiturii; în cele din urmă, el poate însă duce atît de departe, încît pictorul distruge limitele care i-au fost trasate de schițarea seismografică.

Dacă ne gîndim că expresionistul se lasă la discreția spontaneității, activitatea sa se poate schița cam în felul următor: în prima fază el caută elementul caracteristic al unei figuri: recurge la linii dure și ascuțite și face întreaga figură cu muchii și ascuțită. Prin intuiție și reflecție el ajunge la concluzia: „Liniile drepte sînt ale rațiunii, ale indiferenței, ale asprimii". În posesia unui simbol — linia dreaptă — el este acum în stare să introducă esența raționalului într-un substrat plastic: este suficient că el se folosește de linii drepte, dure, fără a le identifica cu un obiect precis sau cu o fizionomie. Această știință tutelează însă dorința sa de spontaneitate, îl tentează să acționeze premeditat și de aceea el trebuie să se elibereze din nou de ea și în cele din urmă să alunge tot ce este legat de expresie; să spargă schemele pe care el însuși și le-a însușit. Pe această cale, el ajunge în situația lui Kandinsky: el transpune spontaneitatea în actul creației, își dă silința să n-o încarce nici cu datele reale nici cu anumite conținuturi psihice. Aceasta este o fază a expresionismului în care el nu mijlocește nici o posibilitate de expresie obiectivă, nici o afirmație psihică. Este faza pe care o întîlnim în improvizațiile dramatice ale lui Kandinsky.

„FOVII" PARIZIENI

Expresionismul senzualist își are originea în colaborarea factorilor a căror ancorare istorică tocmai a fost expusă. În principiu trebuie reținut că fovii și pictorii de la „Die Brücke" se dăruiesc, fără rezerve, experienței simțurilor, totuși nu vor nici să înregistreze diversitatea ei materială ca realiștii, nici s-o ascundă într-un voal luminos, protector, ca impresioniștii. Ei resping chiar și mijlocul de caracterizare al stilizării, deoarece rezultatul său pare să păstreze prea puțin, pentru ei, din trăirea originară, din dinamica emoției.

Braque a definit odată fovismul ca o pictură fizică, care a corespuns entuziasmului celor douăzeci și trei de ani ai săi. Cu aceasta el a exprimat obiectivul dorit de cei mai mulți fovi. Impresionat de forța și abundența lumii organice, el și pictorii prieteni cu el au voit să exprime aceasta într-o tehnică, care să se prezinte cu prospețime senzorială și lipsă de grijă. Impulsul antiformalist este evident: sînt respinse regula, metoda și sistematica rațională. Aceasta este încrederea în sine pe care o cunoaștem de la glorificarea faptei, propusă de perioada „Sturm und Drang."

Confirmarea fără rezerve a realității și impulsul de a deveni una cu ea, în actul creației, sînt motive ale activității picturale. Din opera „părinților" (cei patru „*patres*") vin în sprijinul ei cele mai felurite impulsuri. Ele vor fi prelucrate remarcabil de nesistematic și continuate.

În 1901 s-a putut vedea la Paris o mare expoziție a operelor lui Van Gogh. Doi ani mai tîrziu, cînd a murit Gauguin, opera sa a fost prezentată în noul salon de toamnă (Salon d'automne); la fundarea acestuia a cooperat Henri Matisse. În anul 1905, acest salon a suportat pătrunderea furtunoasă a unui grup de artiști tineri, a căror atitudine a avut un efect neliniștitor. Despre o sculptură — de Albert Marque, un bust de femeie care amintea de Quattrocento — criticul Louis Vauxcelles, îmboldit de trăirea contrastantă, scria despre „Donatello în mijlocul sălbaticilor (*les Fauves*)". Spunînd aceasta, el se gîndea la Henri Matisse (1869—1954), Georges Rouault (1871—1958), Maurice Vlaminck (1876—1958) și André Derain (1880—1954) (il. 18 vol. I). Un an după aceea au intrat în cușca „animalelor sălbatice" și Georges Braque (1882—1963) și Raoul Dufy (1877—1953).

Ca în multe din glumele răutăcioase, care mai tîrziu devin nume sub care este cunoscută o întreagă grupare, și în această fantezie se ascunde un sîmbure de adevăr potrivit situației. Acești pictori sînt considerați ca personificări ale haoticului, care nu vrea să se lase legat de cătușele

nici unei teorii. Ei erau conștienți de libertatea pe care predecesorii lor o cîștigaseră în transformarea artistică a realității, totuși, în același timp, erau hotărîți să folosească această libertate naiv și spontan, avînd o încredere nelimitată în instinctul lor pictural. La prima impresie, caracterul primitiv sonor, respectiv cerința după aceasta, a avut aspectul că ar fi vrut să ducă la asociația largă de culori, schițată, a impresioniștilor. Această convingere era întărită de cele două călăuze ale grupului: Van Gogh și Gauguin, prin scriitura grosolană a penelului, cu căile ei liniare de forțe și concentrarea odihnitoare în sine, pe suprafețe mari, a culorii. Cézanne, a cărui succesiune s-a sustras pornirii spontane, a fost admis mai curînd șovăielnic: el opunea prea multe pretenții de gîndire acțiunii instinctive.

Van Gogh și Gauguin indicau anvergura posibilităților pentru a căror stăpînire se angajau fovii: pe de o parte, mimica plină de avînt, aproape revărsîndă, în care părea să „se holbeze" însăși viața, așa cum o exprima Vlaminck, pe de altă parte, tonurile de culoare pline, saturate, în care lumea empirică se transformă în ritmuri cu două dimensiuni. Dealtfel Gauguin, cînd se numea pe sine un barbar, indica deja sursele din care acest vitalism al culorii și formei trebuia să-și procure importante imbolduri și confirmări. El a fost primul căruia arta popoarelor primitive i-a arătat calea spre concentrare și barbarizare. Ceea ce el a încercat să înțeleagă (citește asimileze) la fața locului, au descoperit fovii și pictorii din gruparea „Die Brücke" la negustorii de curiozități și în muzeele etnologice. Limbajul elementar grosolan, anticlasic și antiacademic al statuetelor și măștilor a fascinat o generație de artiști, care nu mai voia să identifice frumosul cu scrupulozitatea formală și degajarea, ci cu totala plenitudine a vieții. Matisse a exprimat acest lucru astfel: „Fovismul a zdruncinat tirania divizionismului. El n-a acceptat să trăiască într-un menaj prea așezat, într-un menaj al

mătuşilor din provincie. Aşadar se evadează în sălbăticie, pentru a se crea mijloace mai simple, care nu afinează spiritul. Atunci s-a recurs la Gauguin şi Van Gogh. Aici sînt ideile originare: „construirea de suprafeţe colorate, căutarea celui mai puternic efect al culorii, motivul este indiferent". Nolde — membru al grupării „Die Brücke", din 1906 pînă-n 1907 — se declară şi mai clar pentru legalitatea proprie a acţiunii instinctului: „Doresc foarte mult ca opera mea să crească din material. Nu există reguli estetice stabile. Artistul creează opera, urmînd instinctul său. El însuşi rămîne surprins înaintea ei şi alţii împreună cu el". A picta devine acum, în sensul cel mai precis, faptă-acţiune, o realizare al cărei caracter de eveniment refuză să fie identificat cu lucrurile premeditate.

Hotărîrea pentru o materializare expresă, dusă pînă la refuz, marchează şi actul picturii, nu numai rezultatul său. Liniile şi culorile sînt demonstrate nu numai ca energii fizice, ci şi ca fenomene naturale. Vopseaua este aplicată gros şi neamestecată, estomparea pigmentului evitată în mare măsură. Forţa luminoasă moderată, afişată a acestor cîmpuri colorate influenţează, de exemplu, rezervat şi discret, metoda poantilistă, în măsura în care este dusă mai departe, deformată brutal şi dramatizată. Adesea trăsătura penelului este aşa de sumară, încît lasă neatinse părţi considerabile ale pînzei: fondul alb măreşte intensitatea colorată. Cîteodată linii încordate strîng laolaltă suprafeţele colorate, adesea însă ele se desfăşoară larg şi aproximativ, astfel că nu rezultă totdeauna o delimitare sistematică: ele servesc mai curînd accentuării marcate, decît izolării cloazonate. O altă trăsătură de caracter, rezultată din acest fel sumar de modelare, este următoarea: forma generală acoperă detaliul, totalitatea înfăţişării tabloului este mai importantă decît celula profilată individual, „căci forţa afirmaţiei rezultă din suprafaţa colorată în totalitatea ei" (Matisse). Acestei

forme generale îi sînt subordonate şi relaţiile de perspectivă ale spaţiului şi cele anatomice ale corpului omenesc; de aici rezultă — dacă ritmul tabloului o cere — deformarea ei, adică aplatizarea sau exagerarea relaţiei spaţiale, respectiv deformarea decorativă sau expresivă a dimensiunilor membrelor.

Se poate vorbi de concentraţie, de încărcături dramatice explozive, în care se păstrează trăirea cromatică a lumii percepute. Această concentrare nu este rezultatul rezumării cîntărite, progresive; ea izvorăşte mai curînd dintr-un act primar, aşadar din convingerea care poate fi întîlnită din plin, imediat, cu prima trăsătură de penel. Bineînţeles interpretarea actului creaţiei nu este uniformă. Aceasta o dovedesc exprimările făcute de Matisse şi Vlaminck. „Un albastru frumos, un roşu frumos, un galben frumos — materie care răscoleşte fondul senzorial al oamenilor, acesta este punctul de plecare al fovismului: simplu, curajul de a regăsi puritatea mijloacelor de construcţie . . .", spune Matisse. „Ne-am încredinţat culorii, cu ajutorul ei noi putem exprima emoţia noastră neamestecat şi fără reutilizarea mijloacelor de construcţie." Totuşi, la aceasta, Matisse formulează avertismentul: „Un torent de culori este neputincios. Culoarea obţine abia atunci deplina ei expresie cînd este bine organizată şi corespunde intensităţii emoţiei artistului". Prima din cele două condiţii pretinde o înfrînare organizată a impulsurilor. Cea de-a doua admite un criteriu, asupra căruia este greu să hotărăşti obiectiv: adică intensitatea trăirii. Maurice Vlaminck vrea să se sprijine numai pe această a doua condiţie, ca mai tîrziu alţi pictori, care încearcă să compenseze renunţarea conştientă la formă cu densitatea trăirii. Această intenţie — cu toate că nu are acoperire estetică — are o consecinţă incontestabilă. Dacă instinctul neînfrînat garantează veracitatea operei, orice încercare de încorsetare în forme înseamnă un pericol, o atenuare a caracterului nemijlocit al expresiei.

Problema nu este nouă, ea există de cînd spontaneitatea scriiturii se numără printre mijloacele de expresie ale picturii europene și de cînd, la folosirea ei, se adaugă o *„furore dell'arte"*. Aceasta este dilema pe care orice intuiționist trebuie să și-o pună mai curînd sau mai tîrziu. În afirmațiile lui Matisse, forțele ordonatoare — pe care, dintre toți fovii, acest pictor le pune cel mai puternic în mișcare — ajung în conflict cu intensitatea trăirii, cu acea *„furore"*, care vrea să se manifeste dincolo de domolirea estetico-formală. Principiul vital se ciocnește cu cel estetic.

Primului i s-a dedicat în cel mai categoric mod Maurice Vlaminck. În timp ce Matisse își propune să tundă instinctul asemuindu-l cu un pom căruia i se taie ramurile, pentru ca el să crească cît mai frumos, Vlaminck vrea să picteze „cu inimile și cu șoldurile, să nu se sinchisească de stil, căci la originea artei este instinctul". El spune: „Eu traduc instinctul — fără metodă — într-un adevăr omenesc, nu într-unul artistic". Îl supără faptul că nu poate lovi și mai puternic cu pensula, fiindcă dorința sa de a vedea o intensitate extremă este legată de albastrul și roșul pe care le cumpără de la negustorii de culori.

Matisse și Vlaminck marchează polii extremi ai fovismului. Primul — asemenea lui Gauguin — vrea să limiteze, să organizeze actul pictării, celălalt dorește să-l strige din adîncul său. Acestei situații îi corespunde — la Vlaminck încă mai vizibil ca la Matisse — un act de creație, extrem de prescurtat temporar, accelerat, care se prezintă înclinat spre diferențiere. Sînt preferate culorile primare: roșu, albastru și galben — aceasta produce acel luminos acord cromatic „ideal" care, provenind din mozaicurile bizantine, și-a făcut intrarea în pictura europeană prin marii venețieni ai secolului 16 — în opoziție cu acordul „pămîntesc" roșu-verde, cultivat de pictorii flamanzi. Culorile propriu-zise ale fovilor sînt roșul și galbenul: metafore senzoriale pentru căldură, noroc și pasiune.

Fovismul a durat numai puțin ca mișcare. În 1907 Matisse și-a deschis propria sa școală de pictură, la Paris: instinctul organizat a fost oferit mai departe ca învățătură. Deja în 1908, gruparea a deviat în curentul admirației lui Cézanne, pe care-l provocase marea expoziție a pictorului, ce avusese loc cu un an înainte. Unul din fovi, Georges Braque, a devenit — împreună cu Picasso — întemeietor al „cubismului".

GRUPAREA „DIE BRÜCKE" DIN DRESDA

În 1905, cînd fovii intrau în Salonul de toamnă, a fost întemeiată, la Dresda, gruparea „Die Brücke". Despre evoluția acestei asociații ne lămurește cronica grupului artiștilor, redactată în 1913 de Ernst Ludwig Kirchner:

„În anul 1902, pictorii Bleyl și Kirchner s-au cunoscut la Dresda. Prin fratele său, un prieten al lui Kirchner, s-a alăturat Heckel. Heckel a adus cu sine pe Schmidt-Rottluff, pe care-l cunoștea din Chemnitz. Se adunau în atelierul lui Kirchner, pentru a lucra împreună. Aici exista posibilitatea să se studieze — în deplină naturalețe — nudul, baza oricărei arte plastice. Din desene pe această bază a rezultat sentimentul comun de a se lua din viață imbolduri pentru creație și acest imbold să fie subordonat trăirii. Într-o carte *«Odi profanum»* au desenat și scris fiecare din ei ideile și și-au comparat în felul acesta caracterul particular. Astfel au format de la sine o grupare care a primit numele « Die Brücke ». Unul stimula pe celălalt. Kirchner a adus cu sine — din Germania de sud — xilogravura, pe care o reluase însuflețit de vechile gravuri din Nürnberg. Heckel sculpta de asemenea figuri în lemn. Kirchner a îmbogățit această tehnică prin zugrăvire și a căutat în piatră și în cositor turnat ritmul formei închise. Schmidt-Rottluff a făcut prima litografie. Prima expoziție a grupului a avut loc în localuri proprii, în Dresda; ea n-a fost apreciată. Prin

farmecul ei peisagistic și cultura ei veche, Dresda

a avut o mare putere de stimulare. De asemenea, „Die Brücke“ a găsit aici primele puncte de sprijin din istoria artei în Cranach, Beham și alți maeștri germani ai Evului Mediu. Cu ocazia unei expoziții a lui Amiet, în Dresda, acesta a fost cooptat membru în « Die Brücke ». Lui i-a urmat, în 1905, Nolde. Particularitatea sa fantastică a introdus o notă nouă în „Die Brücke“; el a îmbogățit expozițiile noastre prin tehnica interesantă a gravurilor sale în acvaforte și a cunoscut xilogravura noastră. La invitația sa, Schmidt-Rottluff a mers la el în Alsen. Mai tîrziu, Schmidt-Rottluff și Heckel au mers la Dangast. Aerul aspru al Mării Nordului a dat naștere, în special la Schmidt-Rottluff, unui impresionism monumental. În timpul acesta, Kirchner continua în Dresda compozițiile închise; el a găsit un paralelism cu propria sa creație în plastica neagră din muzeul etnografic și în sculptura stîlpilor totemici „din Mările Sudului. Năzuința de a se elibera din strictețea academică l-a condus pe Pechstein spre «Die Brücke». "Mai tîrziu, „Cronica“ menționează că Rottluff lucra în Darmstadt la desăvîrșirea ritmului său cromatic, Heckel a adus din Italia impulsurile artei etrusce și, în 1910, Mueller s-a alăturat comunității: În încheiere, Kirchner constată: „Neinfluențată de curentele actuale — futurism, cubism, etc. — gruparea lupta pentru o cultură umanistă, care este terenul unei arte veritabile. Acestor străduințe datorează «Die Brücke» poziția sa în viața artistică“. Astfel este redat, în formula cea mai succintă, ceea ce conținea deja scurtul program al anului 1906, care cuprindea numai două fraze: „Cu credința în dezvoltarea unei generații de creatori, ca și de consumatori, convocăm pe toți tinerii, și ca tineri care susținem viitorul vrem să obținem libertatea brațelor și libertatea vieții față de forțele vechi, bine statornicite. Oricine redă nemijlocit și nefalsificat ceea ce îl împinge spre creație este de-al nostru“.

Ca și fovii, pictorii grupării „Die Brücke“ nu aveau nici o dorință de publicare teoretică a intențiilor lor. Le era de asemenea străină și adîncimea intelectuală a actului de creație. Cînd Kirchner spune despre Otto Mueller că „armonia senzorială a vieții lui cu opera“ l-a făcut un membru indiscutabil al grupării artistice, indică în felul acesta idealul către care tindeau toți: acordul senzorial al vieții și activității artistice, un acord lipsit de orice problemă, nestingherit de rezerve și convenții, atît de origine estetică, cît și social-morale. Se tinde să se pregătească terenul unei culturi umaniste, nu unei culturi estetice; caracterul primitiv este preferat rafinamentului.

Stilul „Cronicii“ lui Kirchner tinde limpede la concordanța verbală cu formele tablourilor; el vrea să informeze lapidar și fără perifraze despre fapte, fără patos și fără poleirea cuvintelor, dar sincer, simplu și monumental. Faptele comunicate nu conțin totuși numai eșafodajul exterior al evenimentelor; se pot deduce din ele „punctele de sprijin“ după care se orientează gruparea. Aici sînt în primul rînd sursele din istoria artelor: ele își au originea complet în spațiile de cultură preclasice sau „primitive“, în creațiile popoarelor primitive, în arta etruscilor, din a cărei experiență rezultă o imagine corectată a antichității. La aceasta se adaugă xilogravura germană, al cărei limbaj formal auster, sever, pare să corespundă unui anume act de conștiință națională, față de care gruparea „Die Brücke“ avea dreptul să se simtă chemată împotriva cubiștilor și futuriștilor și părea să i se conformeze. Atît de mult se ține la „caracterul originar“ al surselor, încît Beham și Cranach sînt împinși pînă în perspectiva romantică a Evului Mediu. Adesea cînd artiștii vor să-și dea seama de predecesorii sau de impulsurile lor, se acordă mai multă atenție celui îndepărtat decît celui apropiat. Zadarnic căutăm noi referințe în arta trecutului imediat. Este trecut cu vederea faptul că în 1906 galeria Arnold din Dresda a prezentat o expoziție cu opere de Gauguin, Van Gogh și Seurat. De asemenea, noi nu aflăm nimic din impresiile cu care Pechstein s-a întors din vremea șederii sale la Paris (1907—1908).

Această discreție este de înțeles. Revolta tinerilor împotriva părinților, împotriva „vechilor forțe bine stabilite“ trebuie să-și dovedească dreptul ei la viață prin aceea că pretinde să stea pe picioare proprii. Dacă astăzi avem un tablou cuprinzător asupra influențelor cărora a fost supusă gruparea „Die Brücke“, aceasta nu diminuează cu nimic aportul original; aceasta dovedește că dorința de a descoperi temeiuri istorice a găsit izvoare în trecutul imediat apropiat (Van Gogh, Gauguin, Munch). De cîtiva ani s-a încetățenit obiceiul ca gruparea din Dresda și cea din Paris să fie amintite în același context, de îndată ce se pune problema să se scoată în evidență concomitența supranațională a tendințelor de înnoire. La o examinare mai amănunțită, se constată însă și deosebiri care nu sînt totuși lipsite de importanță. Desigur și pictorii grupării „Die Brücke“ își scot corespondențele senzorialității lor îndreptate spre lume din trăirea cromatică. Masa fluidă premorfă a materiei colorate este aplicată mai forțat și mai neînfrînat, tentația unei conștiinciozități meșteșugărești respinsă în mai mare măsură. Dacă fovii cuprind realitatea, înăspresc diversitatea ei, împodobesc banalul cu solemnitatea colorată și germanii caută tipicul, totuși pe calea deformării stridente. Oarecare nesiguranță trebuie compensată prin expresivitate, căci adesea dorința de expresie este acoperită de rezerve formale. Dacă te încredințezi instinctului „fără idei bine conturate“ (Nolde), se rup curînd zăgazurile, se instalează — cu putere neobișnuită — nelimitatul, haosul începutului. Tradiția picturală moștenită este aruncată peste bord și abrutizarea mijloacelor de expresie atinge acel punct extrem, în care — patruzeci de ani mai tîrziu — se va ivi „Action painting“. În egală măsură amuzant și instructiv, George Grosz vorbește în amintirile sale despre senzația care a provocat-o Nolde pe vremea aceea — în jurul lui 1910 — printre studenții academiei din Dresda: „Nolde nu mai picta cu pensula. El spunea mai tîrziu, că atunci cînd îl cuprinde inspirația, aruncă pensula, moaie vechile sale

cîrpe de pictură în vopsea și — cu entuziasm fericit — le șterge pe pînză, mișcîndu-le încoace și încolo. Deși tablourile sale — văzute din observatorul înalt al tradiției tehnice — erau amorfe și primitive; meșteșugul era neglijat, expresia internă era totul și — dacă te gîndeai la Rembrandt sau Rafael — întreaga operă se închega într-o mîzgălitură multicoloră, brutală... Noi tinerii, lipsiți de experiență și în parte — plictisiți de teoriile vechi — eram entuziasmați. Aici se putea în sfîrșit mîzgăli, hai — să pregătești atacuri cu culori complementare, împotriva tuturor regulilor — jos cu brațul de sprijinit mîna pentru pictori și cu creioanele bine ascuțite!... Ceea ce accentuează viața nu se aseamănă mai curînd cu o cîrpă mîzgălită, plină cu culori complementare?“

Profilul artistic al grupării „Die Brücke“ este mai complex decît cel al fovilor. El nu conține numai senzorialitate cromatică nelimitată — care-și găsește expresia extremă în creația lui Nolde — ci se sprijină și pe contribuția mijlocului grafic de creație. În special predilecția pentru xilogravură — în care deja Gauguin și norvegianul Munch obținuseră înălțimi de limbaj brutale și „primitive“ — conducea la contraste globale, violente. Ele combat bogatul terci colorat și — transpuse pe tablouri în ulei — favorizează conturul ascuțit și rigidizarea arhaizantă a figurii omenești. Conformațiile nudurilor pictorilor din gruparea „Die Brücke“ se manifestă în mișcări angulare; aceasta le deosebește de ritmul plin, curgător cu care fovii își împodobesc imaginea lor despre naturalețea paradiziacă.

Ernst Ludwig Kirchner merge cel mai departe în această stilizare. Drumul spre aceasta îi este indicat de sculpturile popoarelor primitive și, desigur, și de sculpturile gotice. Ce-i drept, el probează conturul fragil, conceput grafic, deja în compozițiile de nuduri paradiziace, în a căror candoare reușește să se exprime; totuși conținuturile adecvate pentru figurile angulare și scindate

apar abia cînd el se adresează oamenilor anonimi, care constituie acel *„theatrum mundi"* din marile orașe. Acum ascuțimea sarcastică a figurilor sale capătă o justificare simbolică. Gesticulația violentă pare să vină de la nervi, nu de la simțuri, expresia primește trăsături dureroase. Aici este concretizat omul dependent și neliniștit, modificat de convenții, alienat de o nepăsare instinctuală: corpurile fac impresia unor coloane înghețate, agresivitatea se transformă în ostilitate distantă.

În felul acesta Kirchner se îndepărtează cel mai mult de glorificarea optimistă a existenței, așa cum a fost oarecum năzuită de Schmidt-Rottluff și Mueller (și Heckel ajunge adesea la trăsături contorsionate și convulsii, ceea ce face ca oamenii săi să apară abătuți și melancolici). Altfel decît Kirchner — a cărui nervozitate intelectuală conduce pensula — Nolde, amestecînd viața și arta, își însușește dublul caracter enigmatic al destinului omenesc și al actului de creație. Scopul său este „primordialitatea absolută", „starea originară" a lumii. Aceasta îl conduce înapoi spre „origini" și spre „arta primitivă", la o interogare stăruitoare a universului, care îndeplinește ritualul subiectiv al exorcismului lumii, cînd vîscos și tăcut, cînd pîlpîitor și capricios. În naturile moarte și în imensitățile goale de oameni ale peisajelor și marinelor sale el vrea să păstreze ceva din suflul creator al lumii. Pentru el orice apariție este plină de mister și de demoniac și este ascunsă senzorialului. În tablourile sale religioase el încearcă să exprime o profesiune de credință fanatică, barbară. Centrul de greutate al creației sale este constituit de afirmațiile exemplare gîndite o dată despre creatura suferindă sau extaziată, altă dată despre mărimea inexplorabilă a evenimentelor naturii.

Oskar Kokoschka era — în același timp, la Viena — un „sălbatic", un „tînăr furios". Totuși drept „fov" propriu-zis, în sensul francez, trebuie să fie caracterizat compatriotul său Richard Gerstl (1883—1908), mort prematur. Ceea ce în-

seamnă că acest pictor a menținut actul de creație liber atît de motive literare, cît și de motive psihologice. Oamenii săi nu sînt tulburați sau neliniștiți, ci ridicați la o vitalitate mărită, de ritmuri colorate. Pictura sa are puncte culminante cu care el întrece în energie chiar și pe cea a unui Vlaminck sau Schmidt-Rottluff.

Altfel se petrec lucrurile cu Kokoschka (născut 1886). El nu caută tipicul anonim, ci cazul fizionomic izolat, destinul particular. Portretele sale din jurul anului 1910 i-au stabilit o reputație timpurie. În ele, se smulge chipului omenesc masca reprezentativului. Trăsăturile feței sînt brăzdate, pielea colorată este zgîriată și răsucită cu coada pensulei sau cu ace fine. Aceste portrete au fost apreciate de toți — care erau de asemenea neliniștiți de pictor — ca o dezgolire psihică dureroasă, în timp ce alții îl califică drept provocator și anarhist. În această fază a operei sale și Kokoschka este considerat printre cei tulburați, pentru care lumea vizibilă este înfricoșătoare în cel mai pur sens al cuvîntului.

Vedem că în Europa Centrală este mai greu decît în Franța să li se dea un numitor comun noilor cerințe de expresie. Fovii au reacționat față de tradiționalismul social și estetic cu nepăsarea optimiștilor, în sensul că, fără să fugă de lumea înconjurătoare, au vitalizat-o, au împodobit-o, cu forța vitală explozivă, lipsită de probleme. În Germania și Austria s-a reacționat mai diferențiat: o dată entuziast și aprobator față de lume, apoi din nou cu dispreț amar față de societate și tot ce există.

Dacă se concentrează analiza expresionismului senzualist la abrutizarea și spontaneizarea mijloacelor de expresie, apare tentația de a interpreta această deschidere de drum ca „Jugendstil"-ul propriu-zis al picturii moderne. După cum se știe, de regulă, cu această expresie se delimitează cu totul altceva: adică mișcarea internațională susținută de burghezia liberală, mișcare care își propune să transforme estetic lumea —

de la obiectele de larg consum, pînă la arhitectură — să înnobileze artistic monotonia zilnică și s-o rafineze. Pentru aceasta se folosea scrupulozitatea față de meserie și prețiozitatea, asociate cu un limbaj mai rafinat al formei (vezi cap. William Morris — Art Nouveau).

Fovii și pictorii de la « Die Brücke » au apărut în joc tocmai împotriva acestei ușor nuanțate amalgamări de estetism și utopie socială: selecției de mai tîrziu, orientate spre *happy few*, ei i-au opus tot ce este grosolan, brutal și necioplit. Disprețul lor avea ca țintă prețioasele grimase stilistice și burghezia, care tocmai începea să se ocupe cu „Jugendstil"-ul, în speranța de a da prin aceasta dovadă de receptivitate culturală.

Ce-i drept, „deschiderea" expresionistă, despre care a fost vorba aici, a lăsat neatinsă — în esența ei — ideea tradițională de tablou, a recunoscut primatul tabloului de șevalet, s-a reținut de la inovații speculative; aceasta o distanțează de mișcările care au apărut apoi, într-o succesiune rapidă, între 1907 și 1910. Totuși această mișcare a continuat să acționeze într-un fel polifonic. Ea a fost dătătoare de ton prin hotărîrea morală de a scoate pictura de șevalet din izolarea estetică și de a lupta pentru „o cultură umanistă, care constituie terenul unei arte reale" (Kirchner). Abia „Bauhaus"-ul a început sistematic, în 1919, să-și facă un plan obiectiv din visul expresioniștilor „de a fi servitorii unei idei viitoare a ordinii vieții". Cealaltă convingere a lui Kirchner: „Dar sîmburele ultim, sîmburele propriu-zis al originii artei este un mister" — din care își procură artistul gestul său de destăinuire — au scris-o pe drapelele lor abia dadaiștii și suprarealiștii, lepădînd desigur — în mod consecvent — esteticul, ironizînd patosul expresiei și punînd „viața" în locul „artei". Eliberarea mijloacelor de exprimare a fost continuată în modul cel mai radical de Kandinsky: coloritul său împrumută intensitatea luminoasă a modeleului „fovilor" (pe care i-a cunoscut în 1906, cu ocazia unei șederi la Paris), dar lasă cu totul în afară obiectul, în momentul hotărîtor. Toate trei căile — „Dada", „Bauhaus", Kandinsky — duc ideile expresioniste de bază în poziții extreme (adesea într-un fel contradictoriu), din care conceptul renascentist despre opera de artă este detronat.

„Îndemnul spre expresia exagerată a sentimentului" (Adolf Hoelzel), pe care criticii expresionismului îl suspectau, a declanșat o serie de contramișcări, ceea ce totuși n-a împiedicat pe adepții săi să-l proclame mai departe cu toată tăria.

CUBISMUL

În anul 1907, Daniel-Henry Kahnweiler a venit din Germania la Paris şi a deschis o galerie de artă în Rue Vignon. Mai tîrziu, el a descris situaţia pe care a găsit-o atunci: „Postimpresionismul fovilor se apropie de sfîrşit. Aceştia împinseseră pictura luminoasă pînă la cele mai extreme consecinţe. Şi în timp ce ei încă îşi închipuiau că lucrează copiind natura, reprezentînd-o iluzionist, arta lor se schimbase într-una foarte depărtată de natură — semnificînd numai lumea exterioară, nu imitînd-o — într-o orgie de culori. Aceasta era desigur libertate, dar şi atitudine arbitrară. Opera picturală de artă era pulverizată. Dar cîţiva pictori şi-au adus aminte de faptul că ea trebuie să fie un tot, un obiect unitar, desăvîrşit în sine. Din rîndurile «fovilor» a apărut Georges Braque, care — disciplinîndu-şi coloritul, consolidîndu-şi compoziţia — a creat, în 1908, peisajele sale din Estaque, prin care a făcut legătura cu Picasso; acesta — pe alte căi — realiza, din 1907, intenţii asemănătoare. Au fost botezaţi «Cubişti». Ce voiau ei? Pe de o parte, să regăsească unitatea operei de artă, pe de altă parte, să poată spune cît mai mult despre obiectele reprezentate“.

Nu se poate descrie mai simplu un proces complicat ca acel al naşterii cubismului. Ultima frază a lui Kahnweiler arată întreaga anvergură a proiectului: conţinutul formal şi conţinutul obiectual trebuie intensificate în aceeaşi măsură. Se cerea de la tablouri mai multă compactitudine formală şi realitate faptică — libertate, nu ca arbitrar, ci ca disciplină. Raportată la relaţii istorice mai mari, se recunoaşte aici încercarea pretenţioasă de a concilia idealismul cu naturalismul. Deoarece acest proiect de mari dimensiuni nu este urmărit metodic, o dată apar în prim plan trăsăturile apropiate de realitate, altă dată cele riguroase din punct de vedere formal.

Ce face pictorul pentru care se pune problema autonomiei structurii formale, dar care nu vrea s-o obţină pe calea unui „*abbozzare*“ expresiv? El nu se lasă sedus nici de posibilităţile excesive ale pastei colorate, nici de caracterul încîlcit al lumii fenomenale; alege la întîmplare cîteva laitmotive, sub straturi formale, în care — ce-i drept — nu este reprodusă diversitatea formelor vizibile ce totuşi se găseşte caracterizată sumar. În această corelaţie, Kahnweiler vorbeşte de „linii originare“ şi „forme originare“. Cu aceasta el implică capacitatea pictorului cubist de a vedea esenţa. S-ar putea într-adevăr vorbi de un expresionism structural, care se străduieşte să exprime din lumea obiectelor ceea ce Locke — pe care Kahnweiler se bazează — numeşte calităţile ei primare. În comparaţie cu expresionismul însă, această „expresivitate“ este lipsită de orice excitaţie fizică sau psihică: ea tinde la afirmaţii obiective cu privire la obiectele ei.

Cubismul — susţine Kahnweiler — „a adus în reprezentarea sa figurile lumii corporale cît mai aproape posibil de «formele lor originare»“. Cunoaştem deja aceste forme din „Analysis of Beauty“ (1753) a lui Hogarth. Una din figurile acestui tratat arată aproximativ o duzină de persoane, care dansează un „*country-dance*“. Într-o altă reprezentare, Hogarth încearcă să redea fiecare dansator în ţinuta sa caracteristică. El foloseşte pentru aceasta linii schematice (il. 11 vol.I) şi vrea să arate că ajung puţine linii pentru a caracteriza diversele „*attitudes*“, de cele mai multe ori ridi-

cole. Rezultatul este o înșiruire de hieroglife, cărora — ce-i drept — li s-a luat amploarea senzorială pentru redarea detaliului, dar care pentru asta n-au cîștigat în densitate formală și coeziune. Fiecare din această „siglă" există pentru sine; ele nu posedă nimic din ritmul comun al dansului, despre care celelalte reprezentări te lasă încă să bănuiești. Se poate spune că haosul formelor disparate ale realității devine și mai evident în procedeul prescurtărilor abstracte. Fără îndoială intenția lui Hogarth era să provoace impresia incoerenței, căci acel *„country-dance"* i-a servit ca pretext pentru a descoperi slăbiciunile și stîngăciile omenești. Înainte de a trage alte concluzii, să menționăm o observație a lui Hogarth, care este importantă pentru problema lizibilității „liniilor primare". Hogarth este de părere că: „Ideea generală a unei acțiuni sau a unei poziții poate fi redată cu puține trăsături de creion. Poziția unui crucificat poate fi indicată prin două linii încrucișate". Tot așa poate fi făcută perceptibilă răstignirea Sfîntului Andrei, printr-o cruce în formă de X. Despre acest X este încă o dată vorba la *„country-dance"*: acum „un fel de X" (a cincea figură din dreapta) semnifică o dată un dansator comic, stîngaci, altă dată pe Henric al VIII-lea, care în compoziția portretului lui Holbein se află într-o nișă. Aceasta înseamnă că liniile originare sînt *echivoce*: cu cît se reduce mai mult ceea ce este special, unic la astfel de schemă, cu atît mai multe semnificații pot fi văzute în ea. Si aceste semnificații pot cuprinde chiar domenii cu conținuturi opuse: în cazul X-urilor lui Hogarth ele ajung de la sublim pînă la ridicol. Acest fapt al enigmatizării ne va preocupa din nou la analiza liniilor originare cubiste. Va trebui să ne întrebăm dacă schemele cubiste sînt realmente în stare să ne facă cunoscute calitățile primare ale obiectelor, adică să le facă exprimabile.

După cum se știe, Hogarth — în căutarea unei chei formale, care să fie luată ca bază în întreaga lume vizibilă — a lăudat ritmul liniei estetice de

forma S și s-a străduit să dovedească că e un embrion formal în multiplicitatea lumii corporale. În *„country-dance"* întîlnim *„linea serpentinata"* numai de două ori, și aceasta cu intenție, deoarece artistul a voit să arate nu farmecul ci ridicolul acestui procedeu. De aceea arbitrara, disonanta coexistență de prescurtări fragile; de aceea nici un ecou de la formă la formă, nici o încercare de a restabili unitatea. În timp ce liniile originare ale lui Hogarth rezumă specificul oricărei mișcări de dans și de aceea sînt independente, cubistul pune „unitatea operei de artă" deasupra diversităților formelor existenței. Diferența nu există în lucru, ci în intențiile artistului. Dacă Hogarth n-ar fi urmărit tendințe satirice poate că ar fi reușit să acorde grație și eleganță tuturor perechilor de dans; rezultatul formal ar fi fost o înșiruire de linii în formă de S, așadar coeziunea formală cea mai restrînsă. Un astfel de aranjament ar fi corespuns pe deplin conceptului de bază idealist al teoriei sale asupra formelor, totuși ar fi ajuns în contrast cu realismul hogarthian, care căuta în caricatură o supapă.

Conflictul dintre omogenitatea formală și redarea obiectivă cu care trebuie să se răfuiască pictorul cubist, nu este diferit. Pentru a intensifica coeziunea plastică interioară, reduce vocabularul său la linii drepte și curbe. De aici se naște impresia suprafețelor poligonale, respectiv a scrierii rotunde. Față de această schematizare a mijloacelor de expresie, care — în raport cu coloritul exuberant al fovilor — se prezintă de-a dreptul inaccesibilă și ermetică, a fost din nou Louis Vauxcelles căruia i-a venit în minte o vorbă de spirit: „În septembrie 1908 l-a întîlnit pe Matisse, care în acest an fusese membru al juriului de toamnă, și i-a povestit că Braque a trimis la Salonul de toamnă tablouri «cu mici cuburi». Pentru descriere el a desenat — pe bucata sa de hîrtie — două linii ascendente, care se întîlneau sus și, între ele, cîteva cuburi" (Kahnweiler). Din aceasta criticul a făcut cuvîntul *„cubisme"*.

Să rămînem la Braque; în persoana sa, noi avem o punte de la fovism spre cubism. Nota bene: această punte a fost ridicată pe un țărm nou, care încă nu fusese botezat cu un ism. Trebuia ca această descălecare să se întîmple obligatoriu în semne de formă cubică? A fost ea de la început orientată spre textura liniilor originare, puternic întinse, care ne sînt familiare, din tablourile cubismului analitic? Sau ceea ce această orientare provoaca nu era privirea în esența, în calitatea primară a lucrurilor, ci o hotărîre artistică liberă?

Înainte ca Braque să recurgă la „Micile cuburi", el a pictat în 1907 un peisaj, în care se manifesta deja tendința evidențiată de Kahnweiler; consolidarea compoziției, aducerea la un anumit numitor comun a diversității lumii corporale, restrîngerea suveranității culorii (il. 1). Acest numitor este linia curbă. Întregul tablou constă aproape exclusiv din variații asupra acestor elementare litere formale: coroanele luxuriante ale pomilor, unduirile colinelor prim-planului, trunchiurile copacilor și contururile boltite ale dealurilor. Întregul ritm este dens și totuși relaxat, el provoacă imaginea de forță ținută în frîu, de abundență, maturitate și rodnicie. Toate corpurile se divid în rotunjimi perfecte, sînt evitate conturele formate din linii drepte sau unghiuri ascuțite.

Braque pictează, chiar în același an, primele din peisajele sale de la Estaque (il. 2): la dreapta și la stînga, decoruri voluminoase de arbori, care — în mijloc — lasă privirea să cadă liber pe viaductul care se desfășoară paralel cu tabloul și pe acoperișurile localității. Straturile spațiale sînt restrîns eșalonate, prescurtările din perspectivă evitate. Astfel ia naștere stratificarea reliefată, care nu servește la accentuarea unui spațiu adînc iluzonist, ci la aceea a caracterului plan al tabloului. Tendințe spre aceasta se găsesc deja în peisajul anterior, din anul 1907, totuși acolo Braque utiliza un alt element formal comun, cel al liniei curbe, în timp ce acum el renunță la formele rotunde în favoarea celor angulare. Structura

tabloului nu mai este produsă acum de „liniile originare", ci de cele tectonice. Consta oare motivul în faptul că starea obiectivă a peisajului s-a schimbat? Comparația arată că acest argument nu este suficient pentru explicație. Desigur surprinde faptul că în cel de-al doilea tablou formele arhitectonice angulare se află în centru, iar motivul formal al rotunjimii — în curbele viaductului — nu mai apare cu spontaneitate organică, ci în disciplină geometrică. Aceasta nu indică un fenomen de evoluție, ci este rezultatul calculelor tectonice. Mai important însă decît această pătrundere a construcției tectonice în scena naturii, provocată intenționat de artist, este ceea ce se întîmplă cu structurile naturale înseși. Și ele sînt tectonizate. Creșterea pomilor este acum impusă numai în linie dreaptă și rigidă sau traversată de muchii și întreruperi; frunzele sînt conturate adesea angular, ele nu se aseamănă cu blocurile stîncoase din primul plan. Și drumul ascendent, din jumătatea dreaptă a tabloului, se desfășoară întrerupt cu muchii. În marginea de sus a tabloului, ambele decoruri ale pomilor se apropie și formează un acoperiș cu unghi obtuz, care parafrazează acoperișurile caselor ce se află în mijloc. Impresia generală este cea de rigidizare și abrutizare a limbajului formelor.

Nu s-a modificat situația aflată a formelor corpurilor, ci intenția creatoare a artistului și, ca urmare a acesteia, numitorul formal, pentru care el se decide. Braque n-a făcut nimic altceva decît să-și ia libertatea de alegere, libertate despre care Crane vorbea în cartea sa „Line and Form" (1900), cîțiva ani mai înainte. Crane nu se pronunță dacă „liniile originare" ovale sau colțuroase exprimă mai bine proprietățile primare ale calului, sau respectiv ale corpului uman (fig. 5, vol I). În alt pasaj al cărții sale găsim următoarea referință :„Cuburile și sferele ne dau elementele de bază, tipurile primare, din care iau naștere formele complexe diferite, supuse permanent schimbării... cuburi, sfere, elipse, conuri și piramide... se prezintă ucenicilor ca pietre de încercare elementare

ale artei desenului, adică ale capacității de a reprezenta corpuri compacte pe o suprafață plană. Deoarece aceste forme sînt mai simple și mai regulate decît cele ale naturii, problema desenului se explică prin condițiile sale cele mai simple. Patru ani după aceea, Cézanne spunea lui Émile Bernard: „Toate formele în natură se pot reduce la sfere, conuri și cilindri. Trebuie început cu aceste elemente de bază simple, apoi se va putea realiza tot ce dorești“. Trei ani mai tîrziu, această observație a fost publicată și de atunci ea constituie un argument pentru legătura cubiștilor cu voința artistică a lui Cézanne.

La aceasta trebuie spus următoarele. Cézanne și Crane recomandă să se înceapă cu corpuri geometrice simple, să se treacă de la forma elementară, la cea diferențiată. La ei este vorba de claritate obiectivă și de situație indubitabilă (la fel cum Leonardo recomanda să se folosească suprafețele de pereți numai ca o prelungire a formei și să se dezvolte pe ele „forme bune și desăvîrșite“). Cu toate că și cubiștii voiau să pună insistent în evidență anumite proprietăți ale lumii reale — cum ar fi cea a materialității tridimensionale — în prima lor fază sistematică, cea a cubismului analitic, ei tindeau totuși să treacă de la conținut la formă. Ei folosesc mijloacele geometrice de exprimare nu numai pentru explicarea lumii obiectelor, ci pentru punerea în evidență a „osaturii“ lineare a tabloului. Ei jertfesc densitatea obiectivă, coeziunii ordinei tabloului (il. 4).

Sfaturile lui Crane și Cézanne se întîlnesc cu „siglele“ lui Hogarth, atît în strădania de a ține seama de diversitatea formelor, ca și într-o situație care trebuie avută în vedere în orice reducție formală a diversității concrete. Și tocmai pentru faptul că toate corpurile geometrice simple îi pun artistului la dispoziție numai formele, în care se pot reda conținuturi variate (ca în X-ul lui Hogarth), sfatul lor este valabil numai la începutul actului de creație, oarecum ca prim ajutor de orientare. Cubiștii refuză totuși dez-

voltarea ce produce diferențierea și în felul acesta apucă pe un drum nou pentru a da de urmele primordialului. Sau mai exact: în principiu, aspirația lor către lucruri elementare nu este cu nimic deosebită de cea a fovilor; ceea ce îi deosebește sînt mijloacele. Pentru fovi, situația de început și primordialitatea erau identice cu o scriitură spontană de pensulă, pentru cubiști primordialitatea are același conținut cu un eșafodaj schematic de linii. Rezultatul este o construcție a tabloului, care are loc în mod arbitrar; ea este tot așa de puțin legitimată prin „liniile originare“, ca și „orgiile cromatice“ ale fovilor, de forțele originare ale evenimentelor naturii.

Enunțarea nu înseamnă că i se atestă tabloului cubist capriciozitatea pur formalistă și că i se contestă orice pretenție de sens. Ea ne ajută numai la delimitarea aducătoare de echilibru a acestui conținut senzorial. Tabloul cubist nu ne dă nici o informație mai cuprinzătoare despre realitate decît cel fovist, mai curînd el alege alte trăsături. Trebuie să ne întrebăm pentru ce Braque a abandonat repede numitorul comun formal „rotund“, cu care experimentase în 1907, și l-a preferat pe cel „unghiular“? Analizele tabloului au arătat că ambele pot fi folosite pentru evocarea concentrată a înfățișării naturii, tot așa cum corpul omenesc poate fi construit din cuburi sau din ovale. În fiecare caz se scot în evidență alte proprietăți: o dată dinamico-organice, altă dată statico-tectonice. Un peisaj din ritmuri curbe devine o parabolă pentru problemele de creștere, totuși dacă predomină formele de blocuri aglomerate, ele ilustrează o îmbinare de structuri odihnitoare, persistente. Construcția „rotundă“ se exprimă mai mult prin forțe decît prin corpuri formate, la cea angulară se petrece invers. Prin faptul că Braque se îndreaptă spre cea din urmă, el rupe radical cu limbajul exagerat al fovilor. Cu ajutorul întăririi și aglomerării el vrea să mențină starea durabilă a lucrurilor, detașată de vicisitudinile înfățișării lor.

Hotărîrea de a conserva fenomenele percepute în stare de natură moartă, îl obligă să renunțe la formele care țîșnesc, expansive ale metodei ovale și-l conduce la încrucișarea sistematică cu muchii ale elementelor tabloului. Fenomenele lumii percepute și elementele suprafeței tabloului trebuie stabilizate și calmate reciproc. Ține de consecvența acestui procedeu faptul că în natura moartă se găsește în cele din urmă corespondența cu conținutul universal al imaginii sale despre lume.

În cursul acestei sistematizări a stărilor realității, se înfățișează, în primul rînd, tot mai multe elemente ascuțite, cu muchii tăioase, deci izolante; liniile încovoiate preiau funcția secundară de agrafe, care trebuie să strîngă liniile drepte încrucișate, în articulațiile lor (il 4). Este evident că lumea vizibilă este geometrizată. Prin excluderea crescîndă a semnalelor dinamice de modelare, ca și intenționat, ea va face să se evidențieze propria ei stare geometrică, acel *„géometral"*, despre care — în cartea sa „Grammaire des arts du dessin" (1867) — Charles Blanc spunea că este *„pour chaque chose sa manière d'être réelle et permanente"*. Acesta este de asemenea și scopul reprezentării cubiștilor: realitatea este pentru ei ceva permanent și invariabil. Ceea ce vor ei este „părăsirea diversității lumii corporale, pentru liniștea netulburată a operei de artă".

Noi știm astăzi că Charles Blanc — despre ale cărui rețele liniare a fost vorba în legătură cu Seurat — a exprimat, încă în tabloul menționat, îndemnul pe care mai tîrziu Cézanne îl adresa tînărului său prieten Bernard. De aici deducem o indicație importantă cu privire la componenta clasico-idealistă a cubismului, adică despre legătura sa istorică cu strădaniile pentru o intensificare rațională a formei. Cu acest „clasicism" sînt de asemenea în legătură următoarele caracteristici: accentuarea regulilor formale de dimensiune (în opoziție cu improvizarea spontană în lagărul celor care sînt pentru *„sprezzatura"*); intelectualizarea actului de creație (așadar diminuarea participării intuiției); reprimarea culorii în favoarea indicațiilor liniare de dimensiune, care garantează rezistența și precizia; renunțarea la ingenioasele „măestrii ale penelului", ceea ce duce așa de departe, încît — în acești ani — tablourile lui Braque și Picasso" adesea, abia dacă se pot deosebi" (Kahnweiler).

Opțiunea pentru o concepție idealistă a lumii se află la începutul istoriei evoluției cubismului. Ea este stîrnită de cerința pentru mai multă rezistență și disciplina structurii interioare a tabloului, de cerința pentru clarificarea antiemoțională și raționalizarea actului de creație. Cînd, în 1907, a avut loc la Paris expoziția comemorativă Cézanne, ea a venit tocmai la timp pentru a servi ca încurajare și confirmare a acestei schimbări de direcție în pictură. La aceasta trebuie făcută desigur observația că cubiștii l-au înțeles greșit pe Cézanne — dar într-un fel fecund și plin de consecințe — și anume prin faptul că ei au dat la o parte culoarea din construcția tablourilor lor și în locul ei au accentuat conturarea severă, despărțitoare; în faza cubismului analitic aceasta a dus la cloazonarea de suprafețe exfoliante. Apoi ei s-au lăsat stăpîniți de preferința pentru muchii ascuțite, pentru schematizarea și încifrarea lumii corporale. Rezultatul este o plasticitate enigmatic fragmentată, abruptă și întreruptă și care totuși se înfățișează destul de intensiv, pentru a face să se evidențieze nerezolvatul conflict între corp și suprafață, pe care Cézanne tindea să-l concilieze.

Această tendință spre forma despicată, căreia îi este greu să ia continuu în stăpînire întreaga suprafață a tabloului— ea este caracteristică, în special, pentru așa-zisa fază analitică — trebuia să ducă înapoi la Picasso. Braque venea de la peisaj, Picasso de la figura omenească. Chiar în cea mai impetuoasă abundență a unei vederi foviste din natură — făcută de Braque — există totuși o dispoziție pentru tensionarea bidimensională și instalarea elementelor tabloului

în pătratul ramei, de care Picasso s-a îndepărtat. Acesta era obişnuit să prezinte oamenii săi singuri sau în grupe, nemijlocit şi fără legătură, înaintea unui spaţiu gol. Cît de greu a fost pentru el să potrivească laolaltă zonele tabloului — părînd a avea adîncime — întinse într-o structură plană continuă şi omogenă, o arată renumitul său tablou manifest, din 1907, *„Les Demoiselles d'Avignon"* (il. 3). El se comportă în tablou ca un „sălbatec"; vorbind exact, expresivitatea deformată, brutală stă mai aproape de limbajul formal al expresioniştilor (şi în acelaşi timp îi depăşeşte în radicalitate), decît de moderarea şi coordonarea cubistă. Gesturile violente ale personajelor par să vrea să extindă micul spaţiu al tabloului, ele se năpustesc una după alta jignind, ca şi cînd ar vrea să se supraliciteze în duritate şi şoc. Gesticulaţia spasmodică, influenţată neîndoielnic de sculpturile negre, nu poate totuşi ascunde că ei i s-au dat în grijă straturile spaţiale dintre corpuri. Deoarece interesul primar al lui Picasso se îndrepta spre intensitatea corporală, el face să ia naştere zone de umplere, care tutuşi nu vor să se adapteze convingător ritmului general spasmodic al tabloului. El se comportă asemănător, mai tîrziu, cu tectonica tabloului eşalonată în formă de turn, care nu poate să cuprindă totdeauna ramele marginale şi de colţ ale tabloului (il. 3). Problema de a echivala toate formele tabloului, aşadar de a înlătura diferenţa de categorie între formele „intenţionate" şi intervalele care se află între ele, această problemă va preocupa de acum înainte cubismul analitic şi va găsi rezolvarea ei abia în creaţia lui Juan Gris (il. 5).

În ale sale *„Demoiselles d'Avignon"* Picasso a folosit un procedeu cu al cărui ajutor cubiştii vor încerca, mai tîrziu, să facă o legătură între formă şi conţinut. Probabil este însă mai corect să nu se vorbească încă despre un „procedeu" şi să se acorde dreptate lui Kahnweiler, care considera tabloul ca neterminat. Această neterminare aduce cu sine faptul că privitorul crede

că percepe diferite grade ale apropierii de realitate. Libertatea de a alege subiectiv gradul de realitate — despre aceasta a fost deja vorba în capitolul dedicat manieriştilor — se înfruntă acum într-una şi aceeaşi legătură formală. Simplificînd, s-ar putea spune că treptele de realitate se întind de la „simpla copiere" pînă la „stil". De exemplu natura moartă cu fructe a primului plan. Datele percepţiei sînt redate aici cu, relativ, mai mare obiectivitate, în acelaşi timp sînt cuprinse de forme, pe care noi le interpretăm ca abstracte şi departe de obiecte. La fel este executat spaţiul din jurul figurilor omeneşti: diverse detalii — capetele, degetele — apar cu precizie stridentă, în timp ce alte părţi, în general, nici nu se constituie într-o închegare corporală.

Se poate discuta asupra faptului dacă această polistratificare a fost realizată neintenţionat sau a fost dorită de artist. Este în afara îndoielii ca ea ne furnizează cheia înţelegerii practicii cubiste, care constă în schimbarea inegală a gradului de realitate înăuntrul unui tablou. Această surprinzătoare confruntare a elementelor abstracte şi a celor apropiate de realitate este caracteristică pentru cubismul analitic (aproximativ 1909—1911). „Incastrările" care apar adesea înăuntru (litere, tăieturi de ziare ş.a.m.d.) nu reprezintă altceva decît încercarea de a combina calităţile primare ale obiectelor, cu cele secundare. *Nota bene*: nu se tinde la un compromis cu cel al idealismului tradiţional, care — de exemplu — părea să substituie apariţiei senzoriale a figurii omeneşti un canon de frumuseţe absolută, geometrică, ci se lasă ambele sfere să stea independente alături. Legarea provocatoare a contrastelor constrînge privitorul să facă sinteza diverselor straturi ale realităţii, în reprezentarea sa.

Înainte de a ne interesa de aceste probleme, trebuie cercetat felul caracteristic al voinţei cubiste de realitate. Privitorul care se află în contact nemijlocit cu un tablou din faza analitică se va lăsa cu greu convins de faptul că pictorul acestuia s-a străduit să fixeze percepţiile. Pentru

caracterul enigmatic al arhitecturii tabloului poate fi făcută răspunzătoare puterea arbitrară a mijloacelor artistice, totuşi această explicaţie nu este suficientă. Motivul — oricît de paradoxal ar părea aceasta — se află tocmai în pretenţiile radicale asupra realităţii ale cubismului timpuriu. Nu se tinde la o revoltă împotriva iluzionismului tradiţional pentru a se întoarce spatele lumii reale, ci se vrea depăşirea acesteia, printr-o mai mare şi mai precisă extracţie de realitate. O „butadă" a lui Picasso sună aşa: „Într-un tablou al lui Rafael nu este posibil să se stabilească distanţa de la vîrful nasului pînă la gură. Vreau să pictez tablouri la care acest lucru să fie posibil". Bineînţeles, afirmaţia lui Picasso nu trebuie luată *ad literam*, dar oricum ea arată că poziţia de plecare a cubiştilor faţă de realitate era caracterizată de strădania de a stabili exact relaţii corporale. Cubismul nu vrea să se aducă în tablou un detaliu precis, întîmplător, ci polistratificarea spaţială a obiectului. În ultimă consecinţă, această tendinţă — aşa cum arată analiza „colajului" — renunţă la modelare şi se limitează la intercalarea faptelor neprelucrate. Tabloul se aseamănă cu o dare de seamă. Acesta este unul din poli.

La celălalt pol, tabloul se apropie de schiţele şi planurile geometrice. Acestea au determinat mijloacele de exprimare ale tabloului. Rezultatele arată că strădania de a adăposti în tablou dimensiuni corporale, reduce capacitatea de citire a conţinutului, în loc s-o mărească. La aceasta participă şi un alt plan, căruia cubiştii i s-au dedicat, în presupunerea că informaţia realităţii trebuie să depăşească iluzionismul. Pictorul renunţă la punctul de vedere stabil pe care i-l dă perspectiva centrală. El încearcă ca din perspectiva generală a diverselor examinări ale unui obiect să realizeze un tot, el reprezintă lucrurile „dacă aceasta este necesar pentru a ne face o idee clară, din mai multe părţi, de sus, de jos". El vrea literalmente să facă o „cuprinzătoare" dare de seamă despre realitate. Bineînţeles aceste strădanii — a căror comparare cu teoria relativităţii cubiştii au respins-o energic sînt supuse unor anumite limite, chiar dacă nu se ia în consideraţie că ele nu se practică cu o metodică ştiinţifică. Alegerea poziţiilor de privit trebuie limitată, altfel obiectul s-ar dizolva în nemărginirea tuturor punctelor de fugă posibile. Examinarea din mai multe perspective stă în legătură cu cuplarea diverselor straturi ale realităţii, menţionată mai înainte: ea subliniază că artistul poate hotărî asupra realităţii percepute, la libera sa apreciere. Puterea arbitrară a metodei de creaţie măreşte prăpastia dintre datele simţurilor şi „crearea artistică a realităţii", demonstrată de Fiedler.

Pentru cubismul timpuriu, definiţia realului înseamnă preferarea realităţii corporale inevitabile. Se elimină tot ce este accidental, temporar: obiectele nu prezintă vicisitudinile provocate de iluminare sau de prescurtarea în perspectivă, ele trebuie să aibă caracterul obiectivării. În centrul acestui repertoriu al realităţii stau structurile palpabile. Este evitat tot ce este impalpabil — norii impresioniştilor, reflectările luminii în apă. Lumea se fixează în tot ce este aspru, abrupt, fragil. Coloritul tablourilor se ofileşte şi se tulbură treptat spre a ajunge la o tonalitate pămîntească, întunecată. Cubismul analitic (1909—1911) tensionează aceste forme de bază într-un eşafodaj liniar, faţetat, transparent. Corpul închis pînă acum, este deschis; el se acomodează cu spaţiul ambiant, acesta se prezintă în formă interioară compartimentată. În felul acesta, ia naştere un dialog fluctuant între zăvoare, toarte, catarame, care împinge la o geometrie independentă a tabloului. Caracteristic pentru „fagurii" colţuroşi sau rotunzi, aşezaţi unul într-altul şi unul peste altul, este împrejurarea că ei se delimitează numai parţial: ei par să se infiltreze în fondul tabloului, respectiv să se înalţe din el. Divizarea suprafeţei nu mai permite deosebirea între „figură" şi „fond", deşi nu trebuie trecut cu vederea că densitatea configuraţiei scade la margine şi în colţuri. Rezultatul este un cîştig

în ceea ce privește densitatea figurii, cîștig plătit cu pierderea capacității de citire obiectivă.

În faza sa analitică, cubismul ia — atît față de obiect, cît și față de tablou — o poziție oscilantă. La lămurirea acestei situații echivoce, care nu găsea o soluție clară nici pentru conținut nici pentru formă, a contribuit hotărîtor spaniolul Juan Gris. Împreună cu Picasso și Braque el încearcă — începînd cam din 1913 — să stabilească un acord între cerințele geometriei tabloului și cele ale lumii empirice. Aceasta înseamnă că mijloacele de creație independente trebuie din nou aduse spre lumea reală, fără ca din cauza aceasta să-și piardă autonomia. Această „schimbare" de la o funcție la alta este, în cele din urmă, ratificată și sancționată de percepția privitorului: el singur poate decide dacă vrea sau nu să fie aplicată o anumită structură liniară sau plană conținutului real. *„Natură moartă cu chitară"* (1915) (il. 5) arată cu claritate aceste lucru. Curbele care marchează corpul instrumentului muzical au și o funcție de divizare a suprafeței. Partitura „verticală" din centru este o parte a unui pentagon neregulat, a cărui latură de sus este construită arbitrar, neurmînd nici un contur de obiect, în schimb se potrivește cu poziția înclinată a chitarei. Partitura se transformă într-o formă forțată (pentagonul), pentru care nu există o corespondență reală, dar totuși justifică compartimentarea tabloului. În cubismul sintetic realul este din nou ușor de descifrat și chiar acolo unde apare fragmentat sau surprinzător configurat, el este implicat într-o aranjare formală forțată. Desfășurarea conturului este mai liniștită și mai continuă decît în faza analitică, rotunjimile sînt din nou admise, scala cromatică se limpezește, obositorul cloazone dă înapoi, desfacerea în bucăți cedează unei structuri plane, dispuse transparent. Rezultatul este o „arhitectură de suprafețe colorate" cuprinzînd toate zonele tabloului (Gris.)

Ceea ce faza analitică expune în cifru hieroglific, în forma unui manifest ermetic, este explicat de cel sintetic. În felul acesta survine un dublu cîștig: el constă, pe de o parte, în clarificarea și simplificarea ordinii formale, pe de altă parte în îmbogățirea dimensiunilor referitoare la conținutul tabloului.

Definiția dată de Gris picturii, ca un fel de *„architecture plate et colorée"*, încheie o evoluție care se întinde departe înapoi în istoria picturii europene și al cărei obiect este *eliminarea treptată a valorilor plastice ale tabloului.* Fazele acestui proces au fost descrise plastic de Theodor Hetzer. Cînd — în Renaștere — a început să se producă iluzia rotunjimii corporale și adîncimii spațiale pe suprafața plană a tabloului, trebuia să se pună capăt obligativității medievale de planitate. În același timp i s-a implantat ordinii tabloului un conflict latent, căci: „Plastica este coordonată normal de corporal, pictura de suprafață. Esenței corpului pare să-i aparțină, de la natură, delimitarea, mărginirea și intuitivitatea formei, izolarea și fixarea în sine însuși. Fanteziei artistice îi sînt puse bariere. Din toate artele, pictura este cea mai liberă. Formele și culorile sînt active pe suprafață, formează o textură, a cărei diversitate merge pînă-n infinit; ceea ce este potrivit cu esența ei nu este limita, ci relația legată foarte variat, într-o mie de feluri".

Unul din cele mai mari evenimente ale perioadei clasice a Renașterii — cu care ea își justifică titlul de onoare — este faptul de a fi armonizat tensiunea între apropierea corporală, delimitată și depărtările spațiale infinite pe suprafața plană a tabloului. Dacă se trec în revistă următoarele secole, se poate aproba constatarea lui Hetzer, că de la 1500 pînă la aproximativ 1780 „Sculptura și pictura au renunțat la opoziția lor dușmănoasă sau chiar numai ostentativ antitetică". Oricum, poziția dominantă pe care pictura o obține asupra sculpturii, în această perioadă, pregătește terenul noilor tendințe. Dacă din perspectiva ultimei trepte a iluzionismului, a impresionismului, caracterizăm aceasta ca dizolvarea for-

mei, cu aceasta ne referim atît la renunțarea la valorile formale plastice, cît și la cele închise. Cu cît forma închisă este preferată pentru corporalitatea plastică, odihnindă în sine, cu atît în cea deschisă, autografă se ascunde o afinitate incontestabilă, pe de o parte, pentru nemărginirea spațiului, pe de altă parte pentru caracterul de textură al tabloului. Acest caracter de textură subliniază legătura cu suprafața a lumii obiective.

Cînd Van Gogh scria într-una din scrisorile sale că pictura promite să devină mai subtilă „mai multă muzică și mai puțină sculptură", el nu pronunța nici o profeție, ci diagnoza unei evoluții, care începea cu Goya, atingea primul ei punct culminant în dematerializarea și decorporalizarea texturilor impresioniste de pensulă și, în sfîrșit, este gîndită din nou în creația celor patru *patres*. Deducem de aici că lichidarea plasticului poate lua diverse căi. Seurat a folosit pentru asta un sistem de puncte colorate, care a fost creat pentru compararea cu mozaicul bizantin, adică un fel de reprezentare ce tindea să stabilească legătura plană intensivă a celulelor colorate, fără delimitare liniară. Ordinea lipsită de spațiu și decorporalizată a tabloului nu trebuie totuși să izvorească din mijloace antiliniare. Un exemplu pentru aceasta este cloazoneul lui Gauguin, care se bizuie categoric pe linia ornamentală. Este cunoscută admirația lui Gauguin pentru Ingres: ea se manifestă pentru aplatizarea radicală a plasticității corporale, la Ingres, în favoarea suprafeței ideale a tabloului, prin respectarea conturului linear frumos. În același timp, Van Gogh demonstrează că felul antiplastic de-a gîndi nu trebuie să fie identic cu sublinierea bidimensionalității: renunțarea sa la modelarea corporală servește la transpunerea întregii realități într-un cîmp de energii spațiale colorate. Cézanne s-a ocupat cel mai mult de problema relației suprafeței. Ceea ce urmărea el nu era nici rasterul punctat al lui Seurat, nici îmbinarea de celule înconjurată liniar a lui Gauguin. El voia să consolideze suprafața tabloului, totuși fără să renunțe la ten-

sionări spațiale și soliditate corporală. Tinzînd să lase obiectul să ia naștere din coloritul său, el acordă conturului o importanță secundară. El încearcă să intensifice colorat zona marginală a tabloului și-n același timp să o armonizeze cu cîmpul colorat învecinat — un măr cu placa mesei — astfel încît să nu se formeze linii de demarcație, „riduri" între obiecte, ci o zonă colorată vibrantă, în care se repartizează ambele domenii ale realității. Aceste zone colorate nu servesc numai contactului corpurilor solide, ele reprezintă și acordul dintre o creastă de deal și cer, între pod și apă. Acest principiu structural asigură continuitatea ordinii suprafeței tabloului — ea denaturează oarecum succesiunea spațială a corpurilor, fără s-o nege complet — și ia acestor corpuri existența lor închisă în sine.

Cu intensificarea caracterului de textură a tabloului crește uniformitatea mijloacelor de exprimare ale scriiturii. Dacă Cézanne pictează un arbore, un nor, o bucată de stofă sau reflectarea unui peisaj în apă scriitura pensulei nu redă materialitatea acestor obiecte deosebite, ea realizează pentru toate una și aceeași textură plană. Aceasta este valabil și pentru Seurat și Van Gogh (în măsură mai mică și pentru Gauguin) și, bine înțeles, și pentru impresioniști. Altă dată pictura tindea să adapteze scriitura obiectului respectiv: în raport cu starea lucrurilor — consistente, solubile, palpabile și nepalpabile — trebuia trasată și culoarea. În felul acesta s-a corelat sublinirea tensiunii figurii și fondului, care scade proporțional cu dimensiunea tabloului, cînd „formele" și „intervalele" lor sînt declarate echivalente de către artist. Henry van de Velde scria — în 1897/1898, în „Pan" — că „forma negativă este tot așa de importantă ca cea a obiectului însuși". În rezumat: Schimbarea de direcție spre „arhitectura suprafeței colorate" începe în momentul în care corporalitatea materială a lumii perceptibile, cu gradele ei deosebite de consistență, încetează de a mai fi scop al reprezentării.

O ordine a tabloului care nu mai vrea să fie obligată unei diferenţieri materiale permite formelor lumii vizibile să intre în discuţie una cu alta. De aici urmează că una şi aceeaşi „prescurtare" (siglă) poate fi folosită pentru diverse conţinuturi. Forma devine polivalentă. În felul acesta rezultă posibilităţi noi, surprinzătoare pentru sensul conţinutului. În naturile moarte de Juan Gris vedem că una şi aceeaşi linie indică un obiect, ce poate servi exclusiv geometriei tabloului, că suprafeţe ca partitura pot ajuta alte obiecte să-şi realizeze conturul (în acest caz coardele chitarei). Aceasta este ceea ce mai înainte a fost caracterizat ca poetica tabloului cubist. „Curbura chitarei încolăceşte liniile ei moi în jurul naturii moarte care a luat fiinţă acolo. Fructiera acoperită cu zăpadă acompaniază coaja fructului care-i seamănă". Kahnweiler scrie că însuşi Gris a numit acest fel de a picta, poetic: „El împodobea tablourile sale cu «rime», cum bine le numea, cu metafore, trimiţînd pe privitorul uimit la analogii, pe care acesta nu le-a observat niciodată. Nu se aseamănă deschiderea acestui ulcior cu o pară care se află lîngă el? Portativul cu coardele chitarei? Paharul cu asul de pică? Relaţiile înlănţuiesc lucrurile".

În felul acesta, ordinea cubistă a tabloului obţine un cîştig, pentru conţinuturile ei, din renunţarea la o posibilitate de interpretare univocă, cîştig care nu poate fi evaluat la justa lui valoare: obiectele devin metamorfice, ele se influenţează, participă la anumite desfăşurări ale formei, care ajung de la calităţile primare pînă la cele secundare şi invers — dacă ne putem folosi de termenii lui Locke, bineînţeles numai ca metafore care trebuie să indice dimensiunea reală a tabloului cubist. Nici nu poate fi vorba că aici lucrurile sînt stabilite realmente din „liniile lor originare", întocmai cum „desenele" liniare nu stau decît în raport de analogie cu practica geometrică. Cubistul reduce diversitatea datelor intuitive la puţine familii de forme, în care el poate apoi să introducă un anumit procent de realitate: acestea sînt

lucruri care „comunică" între ele pe bază de înrudire. Ceea ce noi putem deduce nu este o limpezire ştiinţifică ci poetică a lucrurilor.

Cubismului, care — în sens restrîns — este format din Picasso, Braque şi Gris, i se poate adăuga opera cîtorva artişti, care aveau idei înrudite. Ceea ce a fost deja însuşit de cubism, pe de o parte sublimarea mijloacelor de expresie în semne eliberate de obiect, pe de altă parte, recîştigarea unei relaţii noi, nesentimentale şi neromantice cu lumea reală. Această dublă mişcare, care pactizează cu modele idealiste şi naturaliste, alimentează şi cercul din jurul lui Robert Delaunay (1885—1941) cu tensiunea dialectică a voinţei. Delaunay însuşi se hotărăşte pentru arhitectura colorată pură, asemenea cehului Frank Kupka (1871—1957), care trăia în Paris, pe cînd o altă grupare — cu Fernand Léger (1881—1955), Marcel Duchamp (1887-1968) şi Francis Picabia (1878—1953) — construieşte o realitate din mecanica aparatelor, a cărei simplicitate searbădă, banală se poate schimba brusc într-una înspăimîntătoare şi nefamiliară.

Delaunay a încercat să orchestreze suprafaţa lucrurilor cu atotputernicia culorii şi de aici să cîştige reprezentarea „unei realităţi universale de cel mai mare efect de adîncime". Evocarea puterii culorii — neglijată de Braque şi Picasso — cuprinde din nou frumuseţea imnică a tabloului. Ea trebuie să dea o ideea clară despre vitalitatea tabloului. Mai recent, sînt actuale comparaţiile cu legitatea muzicii şi se încearcă prin aceasta să se demonstreze că în construcţia tabloului există logică formală şi consecvenţă logică, astfel că se vorbeşte de „fugă colorată". Poetul Apollinaire a dat numele de „orfism" acestei transfigurări colorate a lumii.

Prin 1912, drumul lui Delaunay dă în „pictura pură", în acea „*pureté intégrale*", a eliberării desăvîrşite de obiect: „Atîta vreme cît arta nu se eliberează de obiect, ea rămîne literatură, descrierea se degradează prin folosirea de mijloace

de expresie nesatisfăcătoare și se condamnă la robia imitației".

Fernand Léger a mers pe un alt drum. Pe cînd Delaunay — călăuzit probabil de Apollinaire spre mistica luminii a lui Plotin – ridica lumina la starea de „independență reprezentativă" și în felul acesta dinamiza structura tabloului, prietenul său Leger, cu ajutorul severității definitorii a canoanelor formale cubiste, încerca să introducă în tablou o obiectivitate purificată și lapidară. El s-a hotărît pentru aparatele anonime ale civilizației tehnice, pentru produsul de masă, pentru tăcerea aparatelor și pentru membrele precise și compacte ale mașinii. Delaunay s-a entuziasmat de frumusețea produselor tehnice; totuși cînd picta Turnul Eiffel, făcea din acesta un fel de fragilă scară cerească, care răpea ochiul în zonele imateriale ale luminii. Léger, în schimb, nu se temea de puterea de șoc corporală și de duritatea reală a arhitecturii folosite și a aparatului folosit. Formele tubulare folosite de el au făcut să ia naștere cuvîntul de spirit „tubism".

Léger nu *s-a insinuat* în esența ascunsă a lumii reale. Alții au trăit cu neliniște animozitatea care dăinuie în starea de stereotipie a realității. Produsul tehnic, această reiterare a veșnicei uniformități, a fost recunoscut în înspăimîntătoarea lui lipsă de legătură ca avînd un anumit loc și disponibilitate. Pentru ca obiectul obișnuit să devină total nefamiliar, trebuie eliberat din funcția sa, înstrăinat de scopul său. Duchamp și Picabia au studiat această monotonie și sensul ascuns al lumii reale. Aceasta i-a făcut să se îndoiască de posibilitățile interpretării estetice și i-a adus în situația ca în loc să picteze tablouri, să declare lucrurile înșiși ca obiecte de expus sau de meditație. Lucrul nu mai este acum transpus în semne formale de comunicare, ci prezentat în realitatea lui tridimensională.

În felul acesta — în cadrul „orfismului" — are loc din nou disocierea în conținutul formal și cel obiectual, pe care — în același timp — „cubismul sintetic" tindea s-o împiedice. O aripă s-a decis pentru exclusivitatea imnică a „mijloacelor artistice", așadar pentru renunțarea la obiect; cealaltă aripă a cedat tentației, care provine de la lumea reală anonimă; ea renunță la prerogativa artistului de „creare a realității" și recurge la demonstrație antiestetică. Lumea realităților trebuie să triumfe asupra lumii imaginate a artei.

Se poate spune așadar că dialectica situației artistice se manifestă mai acut la periferia cubismului, decît în nucleul lui, în creația lui Braque, Picasso și Gris. Aceasta nu schimbă însă cu nimic situația că Braque și Picasso au fost aceia care au făcut conștientă, pentru prima oară, această tensiune și au dus-o la anumite rezolvări formale. Aceasta își are explicația în concepția bipolară a cubismului, care pe de o parte era angajat istoricește față de idealism, pe de altă parte față de naturalism. Sîntem tot mereu înclinați să apreciem oarecum unilateral contribuția istorică a cubiștilor, adică să-i categorisim ca făcînd parte din *„peinture conceptuelle"*. Principiile carteziene de gîndire s-au străduit să ofere criterii raționaliste, cu care adevărata situație — amestecul sferelor de realitate — este descrisă numai insuficient. Incomparabil mai importantă decît geometrizarea structurii tabloului, de care — după cîțiva ani — Braque și Picasso s-au desolidarizat din nou, deoarece i-au intuit mărginirea ei, ne apare astăzi o altă problemă, cu care sîntem confruntați pentru prima oară, în așa-zisul *papier collé* (colaj) cubist. Posibilitățile de obiectualizare oferite de acest procedeu stau la rădăcina proceselor celor mai pline de consecințe ale artei secolului nostru.

DIMENSIUNILE SIMBOLICE ALE OBIECTUALIZĂRII

Obiectualizarea are loc deja în cea de-a doua dimensiune și anume în momentul în care artistul recunoaște o valoare proprie mijloacelor sale de creație, de pildă „o linie se eliberează de scopul de a indica un obiect și funcționează ea însăși ca un lucru". Kandisky merge încă mai departe și urmează: „Linia este un lucru care are un rost practic tot așa de necesar ca un scaun, o fîntînă, un cuțit, o carte ..." Dacă se așază o linie pe aceeași treaptă cu un lucru, trebuie să se recunoască și unui lucru funcțiile unei linii. Aceasta indică posibilitatea de a consulta obiectele de consum după diversele lor straturi de realitate, adică a le înstrăina de scopul lor convențional și a le folosi ca valori pur formale înăuntrul organismului artei. Compararea liniei cu un scaun este valabilă și în sens contrar: „Scaunul, patul, masa, nu sînt finalități, ci structuri ale senzațiilor plastice". Cînd rusul Malevici scria această frază, Duchamp înstrăinase deja roata de bicicletă, scaunul de closet și uscătorul pentru sticle de mediul lor ambiant și în felul acesta — probabil fără să intenționeze — făcuse din aceste obiecte uzuale obișnuite declanșatoare de „senzații plastice", care fuseseră înăbușite de asociația utilitară inițială. În același timp însă el își însușise lipsa de precizie a acestor aparate folositoare și făcuse accesibile privitorului noi domenii de

semnificație. Un obiect care-și pierde rostul său devine enigmatic și în consecință absurd. Aceasta este ambivalența lui *„ready-made"*: pe o de parte își bate joc de actul artistic de creație eliminîndu-l și ironizează raționalismul funcțional care acordă fiecărui lucru valabilitate numai într-un anumit loc, pe de altă parte deschide „o nouă lume de frumusețe" (Kahnweiler despre farmecul cubist al obiectului), ale cărei argumente sînt ușor de recunoscut. Dacă estetica *L'art-pour-l'art* a secolului 19 identifică frumosul cu inutilul și urîtul cu utilul, de aici urmează că: „Locul cel mai util dintr-o casă sînt latrinele" (Gautier în prefața la „Mademoiselle de Maupin", 1834). Un scaun de closet sustras întrebuințării sale încetează de a mai fi folositor: el are deci șansa de a revela „o nouă lume de frumusețe". Procesul este pe deplin consecvent: dacă forma se transformă în lucru, este inevitabil ca, invers, să i se recunoască și lucrului valoare formală. De mai mult de cincizeci de ani, dadaiștii, suprarealiștii și constructiviștii — împreună cu urmașii lor care sînt astăzi în viața — au scos din acest fapt o infinitate de posibilități.

Cînd Kandisky recunoștea echivalența marilor realități și a marilor abstracțiuni, se sprijinea probabil pe colajele cubiste. La aceasta s-ar putea referi următoarele observații ale sale: „Astfel ajungem la situația că și lucrurile se servesc de pura abstracțiune, care însoțește existența lor materială tot așa ca și pura realitate. Cea mai mare negare a realului (lumii obiective) și cea mai mare afirmare a sa primesc din nou semnul egalității ... Aici vedem că, în principiu, nu are nici o importanță dacă artistul folosește o formă reală sau abstractă, deoarece ambele forme sînt egale în sine. Alegerea trebuie lăsată artistului, care — el singur — trebuie să știe cel mai bine cu ce mijloace poate materializa cel mai clar conținutul artei sale. Abstract spus: In principiu nu există nici o problemă a formei. Este o coincidență faptul că Malevici și Kandinsky vorbesc despre pat și scaun sau se ascunde aici o amintire a patului cu care

Platon argumentează în cartea 10-a a „Republicii"? Dumnezeu este acolo caracterizat ca sculptorul esențial, care dă naștere „patului" așa cum există în realitate, tîmplarul ca „sculptorul lucrului", ce confecționează un anumit pat și, în sfîrșit, pictorul ca „imitatorul" care — „cu totul depărtat de realitate" — copiază numai înfățișarea patului.

Aici n-a putut fi vorba numai de corelații exterioare. Eu emit teza că toate curentele radicale ale artei moderne, desolidarizîndu-se de condițiile realității aparente a iluzionismului, trebuiau să deschidă drumul obiectualizării și că în acest fapt se ascunde criteriul central al artei secolului nostru. Copiatorul devine sculptor al lucrului, indiferent dacă operele sale se află în cea de-a doua sau cea de-a treia dimensiune. Mai mult: nu în rare cazuri, ambițiile artiștilor ajung pînă dincolo de treapta formării lucrurilor, ele rivalizează — în ceea ce privește puterea profetică, care este activă în ei — cu „sculptorul esenței".

În repetate rînduri, Platon i-a reproșat „imitatorului", celui „care execută umbra", tocmai un lucru de care și artiștii secolului nostru — de asemenea nemulțumiți de imitarea realității — doresc să-și elibereze activitatea lor: adică „el nu înțelege nimic din ceea ce este real, ci numai din ceea ce îi apare fiecăruia". Astăzi se vrea, de asemenea, să se treacă peste simpla apariție, introducîndu-se un conținut mai mare de realitate în opera de artă. Mai departe, Platon critică faptul că imitatorul — fără să știe ce este bine și ce este rău — imită numai ceea ce apare frumos poporului și neștiutorilor". Artiștii zilelor noastre, care nu țin seama tocmai de aceste norme, par să vrea să ia în considerație tocmai această critică a lui Platon.

De aceea, pentru Platon, imitația nu este o activitate serioasă, ci un joc. Asemănător stau lucrurile cu insuficiența cu care argumentează antiiluzionismul secolului nostru și a cărei consecință evidentă noi o constatăm a fi reificarea

operei de artă. Artiștii participanți la această evoluție pretind de la opera de artă, pe de o parte, mai multă sinceritate subiectivă și angajament personal, pe de altă parte, un conținut de realitate mai intens, natural, în sensul acceptării fără reticențe a elementelor materiale. În felul acesta iau naștere ambii poli: polul marii abstracțiuni și cel al marii realități. Și deoarece ambele dispun de posibilități reale de afirmație, este posibil ca opozițiile externe să ajungă la acord intern. O dramatică „Improvizație" a lui Kandinsky (il. 8) se întîlnește cu un „*ready-made*" de Duchamp, căci ambele picturi (superioare procedeului imitației) realizează cerința unei mai mari proporții de iminență: la Kandinsky, printr-o „*abbozzare*" extrem de solicitată, la Duchamp, prin renunțarea categorică la ea. Pentru Kandinsky aceasta înseamnă autoreprezentarea radicală a actului de creație (fără ocol prin lumea percepției), pentru Duchamp, renunțarea la formă în favoarea demonstrației neartistice a unui anumit conținut. După cum se vede se accentuează alternativ practica artistică a ambelor elemente, a căror disociere a fost deja descrisă de Ruskin. Aici „artă fără fapte", acolo „fapte fără artă"; aici scriitura dezlănțuită subiectiv, acolo existența obiectivă a materialului, prezentată simplu. Puntea de legătură dintre acești doi poli este restabilită de pluralismul semnificației, adică de faptul echivalenței și polivalenței lor. „Deoarece ambele forme sînt egale în interiorul lor" — așa cum asigură Kandinsky — rămîne la latitudinea artistului să aleagă între pozițiile extreme ale celei mai mari abstracții și ale celui mai pregnant realism, respectiv să recurgă la cele mai diferite „armonizări", cuplaje și amestecuri. De aici — de mai bine de o jumătate de secol — rezultă întregul spațiu de acțiune al artei moderne.

A sosit timpul să situăm aceste reflecțiuni în niște corelații mai vaste. Pentru aceasta trebuie să ne reamintim concepția despre lume, care — după explicația lui Gauguin — a dat naștere simbolismului. Lumea fenomenală se compune din

mai multe straturi de semnificaţie, care comunică între ele. Orice exterior indică un interior. Cînd Grillparzer susţine că s-ar putea descoperi măreţia Didonei, Julietei sau Medeei într-o biată servitoare, el concretizează prin aceasta fraza generală a lui Schopenhauer: „Nici un individ şi nici o acţiune nu poate fi fără însemnătate". Ceea ce este valabil pentru o biată servitoare poate fi revendicat şi de o etichetă de sticlă sau, de asemenea, uscătorul de sticle al lui Duchamp îşi trage din această concepţie dimensiunile sale simbolice. Tot aşa o linie — chiar dacă nu putem deduce din ea nici o trimitere la un obiect — este atît un lucru cît şi un purtător potenţial de semnificaţie.

Această pătrundere în infinita corelaţie simbolică a lumii percepţiei autorizează pe artist să-şi aşeze sondele apropierii sale de realitate în oricare din locurile convenabile pentru el. În felul acesta el neagă existenţa unei „realităţi" universal obligatorii, stabilită o dată pentru totdeauna. Pregătită de evoluţia artei europene din Evul Mediu şi de manierism, această apreciere asupra realităţii este realizată în mod radical de cubism, într-un fel uluitor pentru privitor. Straturile diferite, coexistente, de realitate, ale tabloului cubist şi ale colajului crează o complicată legătură de semnificaţii, care provoacă pe spectatori să gîndească din perspectiva creatorului de artă şi să ratifice acest mod de a prezenta realitatea.

FUTURISMUL

Curentele tratate pînă acum şi-au primit numele pe cînd ele existau. Braque picta „mici cuburi" mai înainte ca noţiunea de „cubism" să fi luat naştere; nu se poate susţine dacă acest concept a întărit pe pictor în planurile sale; totuşi se presupune. În schimb, futurismul a fost botezat înainte ca el să fi existat. Proclamaţia sa nu se referă la realităţi, ci acestea au fost puse ulterior la dispoziţia proclamaţiei; acesta este un fenomen înăuntrul constituirii teoriilor abstracte (ismelor) ale secolului nostru, a căror cercetare n-a fost încă făcută. Cuvîntul „*Futurismo*" a fost înălţat la rangul de lozincă, în 1908, de poetul italian Marinetti, adică a fost preferat noţiunilor de „dinamism" şi „electricism", care iniţial fuseseră de asemenea menţionate. La 20 februarie 1909, „Figaro" din Paris a publicat primul manifest al futurismului, redactat de Marinetti. Referitor la istoria limbii, acesta este deci tot aşa de vechi ca şi cubismul, dar el primeşte o formulare adecvată — un capitol al picturii moderne — abia aproximativ în jurul lui 1910/1911.

Marinetti provenea din aripa radicală a simbolismului francez sau mai precis: filosofia sa despre artă şi filosofia despre viaţă — ambele nu se pot separa — se referă la acel anarhism universal, al cărui purtător de cuvînt l-am cunoscut în persoana lui Laforgue. Cu preamărirea manifestată

pentru „*l'anarchie même de la vie*" se îmbină ironizarea tuturor valorilor sacrosante existente, ale culturii burgheze, ale estetismului educativ și a instituțiilor sale. Muzeele și bibliotecile, aceste cimitire ale trecutului, trebuie arse, căci în ele istoria vrea să tuteleze prezentul. Mausoleele culturii întruchipează pentru Marinetti o concepție despre lume cuprinsă de rigiditate cadaverică. În felul acesta se pot stabili echivalențele trecut= moarte, prezent=viață. Acolo imobilism și atașament pentru valori depășite și clișee, aici permanentă înșurubare în evenimente, expansiune combativă. Dinamica vieții este preamărită în special acolo unde se întețește pînă la exces. Marinetti slăvește războiul și violența, anarhia și, de asemenea patriotismul, el respinge moralismul și egalitatea în drepturi a femeii. Ceea ce îl entuziasmează nu este așadar împăcarea contrastelor, ci descărcarea lor spontană, dramatică. Într-un punct esențial patosul său antiistoric ia o hotărîre care a dat, de asemenea, pictorilor futuriști direcția agresivității lor. Marinetti identifică pur și simplu trecutul cu esteticul. În a sa reevaluare a tuturor valorilor el merge așa de departe, încît împinge de pe piedestalul lor cele mai sfinte lucruri: „Un automobil de curse este mai frumos decît *Victoria din Samothrace*". Sculptura antică, ca prototip depășit al ideilor statice despre lume — automobilul, ca simbol al unei lumi tehnice, produs de oamenii prezentului și totodată ca purtător al unei noi dimensiuni de frumusețe. Cu această adorare a vitezei Marinetti marchează viitorilor pictori futuriști calea regală a imaginației lor.

Vehemența acestei critici a culturii — care se dovedește bine familiarizată cu Nietzsche și Bergson — trebuie înțeleasă pe fundalul situației italiene. Deoarece țara nu poseda o tradiție modernă ca Franța, trebuia să-și concentreze disprețul acumulat al sterilității politice, sociale și artistice și — într-un gest cuprinzător de anarhie patetică — să-l îndrepte asupra autostrălucirii esteticului pur.

Viața a fost așezată deasupra artei, relicvele culturii anterioare sparte în munți de cioburi. Este inutil să spunem că energiile deslănțuite brusc în acest fel trebuiau să obosească curînd în actul de susținerea provocării, așa că au acceptat existența muzeelor și s-au convertit la pictarea de tablouri.

Falanga futuriștilor consta din cinci pictori: Giacomo Balla (1871—1958), Carlo Carrà (n. 1881—1966), Umberto Boccioni (1882—1916), Gino Severini (1883—1966) și Luigi Russolo (1885—1947). Ceea ce năzuiau ei era o autocomunicare, pe cît posibil liberă, nestingherită de tutela estetică. Artistul profesionist, confirmat academic, le părea suspect. La expoziția lor, din anul 1911, ei au invitat și „laici", muncitori și copii și, doi ani mai tîrziu, unul din purtătorii lor de cuvînt — Giovanni Papini — cu aluzie precisă împotriva tablei de valori moralo-estetice, a definit cele cinci tipuri de creatori: sălbaticul, copilul, nebunul, criminalul și geniul. Acești outsideri întruchipează oamenii „propriu-ziși", care se află în afara oricărui convenționalism. Rădăcinile istorico-spirituale ale acestei tipologii a creatorilor se întind adînc înapoi, în secolul 18 și 19. Semnificativ este că în jurul anului 1911 a apărut deja comparația cu mistica primitivă a riturilor orfice; de fapt în provocarea antiartistică a futuriștilor se asumă o anumită relație cu ritualul și cu însușirea mistică a lucrurilor. Totuși chiar și revolta împotriva convenționalismului are nevoie de un mijloc de exprimare corespunzător. Și aceasta nu merge fără o dezbatere cu arta trecutului. Hotărîtoare pentru formularea vocabularului futurist sînt intențiile de reproducere. În centrul lor se află mișcarea ca principiu universal al vieții. Există credința că ea poate fi întîlnită peste tot, nu există nimic care să fie fixat în sine, nu există obiect izolat, așadar nici o „natură moartă". Întreaga lume fenomenologică este eveniment, nu stare. Nu ne orientăm pe baza amănuntelor, ci asociind fiecare obiect perceput cu fazele sale anterioare și cu spațiul său ambiant. Forme orgiastice preiau miș-

carea, care se întețește pînă la dinamica organică sau mecanică: în alergarea omenească, în viteza trenului ș.a.m.d. Deoarece futurismul nu vrea să perceapă ceva izolat, el este împins spre concentrare, el încearcă să prindă formele de apariție colectivă ale mișcării și, cu aceasta, un aspect hotărîtor al societății maselor; mulțimea maselor marilor orașe, spectacolul unui local de dans, ritmul unui șantier. Totuși mișcarea va fi înțeleasă și altfel: nu numai ca o existență fizică, ci ca o existență agitată emoțional, care-i înlesnește individului înțelegerea lumii înconjurătoare, ba chiar identificarea cu ea. Acest îndemn spre autoprezentare îl face pe futurist să alunece în apropierea cerinței subiective de expresie a expresioniștilor.

Asemenea intenții de reprezentare cer „hieroglife dinamice" (il. 6). Pentru a concretiza dinamica labirintică, haotică, a vieții moderne, futuriștii trebuie să recurgă la un mare și polifonic *„confused modes of execution"*. Aceasta trebuie avut în vedere în două feluri: pe de o parte trebuie satisfăcută teza conform căreia nici un obiect al percepției noastre nu poate fi izolat; ea trebuie deci să arate înlănțuirea spațialo-temporală a tuturor fenomenelor. Pe de altă parte, trebuie să recunoască anumite forme de semnalizare, în care zbuciumul universal să concentreze puterea sa de șoc.

Această tensiune poate fi concretizată de două exemple istorice. Forma concentrată de semnalizare ne este cunoscută din *„country dance"* al lui Hogarth. În „siglele" lui găsim deja *staccato*-ul gesturilor stîngace și mărginite cu care Severini instrumentează tabloul său: *„Herioglifele dinamice ale balului Tabarin"*. Dintr-o coexistență simultană a gesturilor s-a ajuns la o contopire simultană a acestora. Iar continuitatea spațială, copleșită de undele de mișcare, o cunoaștem dintr-un tablou al lui Turner *„Great Western Railway"* (1844): un tren care apare pe neașteptate din fumegări unduitoare de culoare, ceață și apă și care farmecă ca o viziune. Nu există contururi precise, ci îmbinare confuză a echipamentului tehnic și a priveliștii naturale. Tabloul lui Turner poartă subtitlul: *„Ploaie, vapori și viteză"*. Și aceasta este o anticipație a conținuturilor reprezentate de futuriști, care adesea poartă titluri ca: *„Materie"* (Boccioni), *„Masivitatea ceții"* (Russolo), *„Pătrunderea caselor + lumină + cer"* (Russolo), *„Dansatoare = mare + vază de flori"*, care dealtfel sînt de asemenea bune exemple pentru pluralismul semnificației „liniilor originare" abstracte. Turner trasează deja această direcție; pe el nu-l interesează obiectul mișcat, ci mișcarea în sine; aceasta nu mai este anexă, ea este substantivată, ridicată de la particular la universal.

Hogarth și Turner — semnale *liniare* violent pronunțate și ceață difuză de *culoare*, diagramă schematică și *„confused modes of execution"* — acestea sînt tensiunile cu care vocabularul futurist trebuie să pactizeze. La început el se sprijinea pe tehnica scînteietoare a impresioniștilor; aici materialitatea se află absorbită deja de spațiul colorat atotcuprinzător, dizolvată de lumină. Cam în același timp se revine la divizionismul italian, care se deosebește de poantilismul lui Seurat, atît din punct de vedere al formei cît și al conținutului. În ceea ce privește conținutul, divizioniștii italieni înclină spre tematica simbolică, din care se regăsesc reflexe esențiale în futurism. Din punct de vedere al formei deosebirea constă în faptul că culorile pure (neamestecate) nu sînt așezate pe pînză în puncte (adică forme elementare statice), ci în linii care amintesc adesea de imaginea ierbii care piaptănă un curs de apă într-o anumită direcție. Aici se ascund germenii de mișcare care tind spre un ritm blînd, lunecos, neîntrerupt. Din aceste ușoare încolăciri apar curbe dominante. Recunoaștem în ele energiile liniare, pe care — cu puțin mai înainte — „Jugendstilul" le-a preluat de la arabescurile de contur ale lui Gauguin și care — prin linia în formă de S, *„line of beauty"* a lui Blake și Hogarth — ajung înapoi

 la *„linea serpentinata"* a manieriștilor,

Toate aceste mijloace de exprimare accentuează dizolvarea și revărsarea atît a evenimentelor, cît și a curentului de conștiință, care se întinde prin timp și spațiu. În jurul anului 1911 — cînd futuriștii s-au familiarizat cu scena pariziană și au cunoscut cubismul — la acest ritm organic se adaugă contribuția muchiilor dure și a unghiurilor ascuțite, mai tîrziu și colajul, însă cu o clară accentuare a conținutului. Din mișcare lirică se transformă acum într-una dramatică, nervoasă. Oamenii și obiectele își modifică conturul, aruncă în jurul lor forme de ecou și se suprapun reciproc într-un contur care vibrează felurit. Se proclamă din nou sfîrșitul perspectivei și al detaliului stereoscopic: „A picta după un model expus este absurd și o trivialitate spirituală. Trebuie să exprimăm invizibilul, care se mișcă și trăiește dincolo de obiectul liniștit, pe care-l avem la dreapta, la stînga și înapoia noastră și nu acest mic pătrat de viață, care este îngrădit artificial ca pe scena unui teatru" (Boccioni).

Firele care leagă futurismul cu trecutul suscită următoarea comparație. Mișcarea italiană se află față de cubism, în special față de reliefările pline de stil ale acestuia, oarecum ca barocul față de clasicism. S-ar putea, de asemenea, vorbi de un confuzionism, ale cărui vîrtejuri de mișcare smulg totul odată cu ele. Această comparație nu este nouă. Cei la care ea se referă s-au apărat deja împotriva ei în manifestul tehnic al futuriștilor, din 11 aprilie 1910, căci pentru ei barocul era identic cu virtuozitatea goală, neînsuflețită, (futuriștii au acest punct de vedere negativ, comun cu adversarii lor, apărătorii severității formelor clasice). Dacă însă se dă cuvîntului o semnificație pozitivă — așa cum, concomitent cu futuriștii, au tins Wölfflin și Riegl — ne pare eronat să se stabilească trăsături baroco-expansive în axele diagonale ale spațiului și corpului construcției futuriste a tabloului. Chiar și componentele vitaliste ale barocului pot fi dovedite în futurism, asemănătoare cuprinzătoarei „*furore*", a cărei deteriorare a formei — ca cea a futuriștilor — se află în opoziție

cu „armonia" și „bunul gust" al academismului; pe scurt: cu forma închisă, consolidată liniar.

Deoarece futuriștii pledează pentru limbajul formal deschis și fără limite și nu se tem nici de aspectul lui haotic, ei nu pot întreprinde nimic cu limbajul arhaizant și stilizant al succesorilor lui Gauguin. Tabloului ca uniformizare a suprafeței ei îi opun materializarea energică a spațiului, totuși nu înțeleg tridimensionalitatea ca un detaliu subordonat perspectivei centrale și situației, ci ca o transpunere în spațiu a forțelor și structurilor care acționează în el. Spațiul nu este pentru ei o dimensiune pr existentă, ci ceva care se construiește oarecum în timpul actului pictării, ca spațiu de acțiune și de rezonanță a purtătorului imaginii. Rezultatul este, în principiu, înrudit cu egalarea cubistă a figurii și fondului. Cu toate că futuriștii au admirat „eroismul" cubiștilor — cu ocazia expoziției lor din Paris, 1912 — ei criticau tradiționalismul acestora, continuarea imaginii statico-idilice după natură a lui Poussin, rămînerea la natura moartă și anumite trăsături academice. Totuși aici nu se manifestă nimic altceva decît o renaștere a divergenței de opinii, care — în secolul 17 și 18 — a separat clasicismul de baroc.

Acestea sînt numai cîteva din cele mai importante relații (retrospective și transversale), care trebuiau să arate că futuriștii au rupt-o, într-adevăr, cu moștenirea trecutului în manifestele lor, dar nu în ceea ce privește mijloacele artistice. De la distanța unei jumătăți de secol nu se mai poate ascunde acest contrast între retorica programatică și pictura realizată. Pentru aceasta suprinde, de exemplu, faptul că tocmai *Victoria din Samothrace* a putut fi prezentată ca un ideal învechit de frumusețe statică. Astăzi, patosul baroc al acestei figuri eleniste ne apare ca anticiparea expansiunii spațiale futuriste.

Produsul anilor eroici ai futurismului își are originea în „lipsa de formă", aceasta în opoziție cu cubismul, al cărui mijloc de expresie, deformat de asemenea de futuriști, este dezbrăcat de severitatea lui metodică. Lipsa de formă (în sensul

literal al acestei cărţi) înseamnă strădania de a se păstra liber faţă de orice tutelaj formal, de orice reguli şi convenţii. Ca şi impresioniştii, futuriştii situează trăirea naturală deasupra muzeelor, ei pledează pentru caracterul primitiv, fără ruine, pentru sinceritate şi puritatea sufletului, pentru originalitate şi împotriva imitării. Natura ca idee călăuzitoare necondiţionată, aceasta nu este ceva nou. Pentru futurişti aceasta înseamnă un pas mai departe, dincolo de imaginea fenomenologică, adică o încercare utilizată judicios de expresionişti, de a îmbina psihic experienţa simţurilor. Dacă impresioniştii au neglijat materialitatea în favoarea imaginii vizuale, futuriştii vor să transforme total această imagine vizuală în forţele care activează în ea. Ce-i drept, cerinţa lor de conţinut se referă la obiectele vieţii moderne, totuşi cîteodată ea se îndreaptă şi spre domeniile din afara concretului. Prin faptul că futuriştii se declară „stăpînii luminii" care atinge stelele, se pot bănui ambiţiile cosmice ale activităţii lor.

Din punct de vedere al istoriei spiritului, futurismul se apropie de unele puncte de program care au fost puse prima dată în corelaţie de romantismul vesteuropean, în măsura în care el încearcă să compenseze dublu respingerea valorilor tradiţionale sancţionate de gust şi anume, prin recurgerea la primitivitate şi profesiunea de credinţă pentru prezentul imediat. Aceşti pictori voiau să fie contemporani şi în acelaşi timp să se asigure de sursele activităţii creatoare, încă nesancţionate estetic. Ei se simt ca primitivii unei noi sensibilităţi. (Această formulare din manifestul din 1910 este împrumutată de la Cézanne). Prin această dublă direcţie de orientare se explică ceea ce s-ar putea caracteriza ca elementul mitic al celor mai bune opere ale lor. Ne gîndim la lucrarea lui Boccioni „*Omul care merge*" (il. 7), care aminteşte de un gigant mitic şi de apoteoza muncii — „Oraşul

se trezeşte" — în care un cal de tracţiune se transformă într-un uriaş cal înaripat. Înapoia schiţării diversităţii producătoare de confuzii a vieţii moderne — scena este un şantier — se vede ceva elementar, primitiv. Intenţiile futuriştilor par să fie realizate mai convingător în aceste opere, decît în încercările — rivalizînd cu fotografia — de a reda alternanţa fazelor unei mişcări.

Undele stîrnite de futurism s-au întins repede dincolo de hotarele Italiei. În februarie 1912, la Paris, a avut loc o expoziţie a grupării, care imediat după aceea a fost prezentată la Londra, Berlin, Bruxelles, Haga, Amsterdam şi München. La Paris s-au putut dovedi influenţele asupra „orficilor". Rezonanţa a fost şi mai puternică în Germania, unde — între timp — gruparea „Der Blaue Reiter" din München făcuse legătura cu curentele internaţionale. Lozincile antiestice trebuie să fi întărit şi ideile dadaiştilor. Futurismul aparţine indirect şi de geneza istorică a ideilor altora, „reprimarea operei de artă", aparţine dadaiştilor. Prin faptul că Marinetti susţinea frumuseţea unui obiect de consum, cînd situa automobilul mai presus de *Victoria din Samothrace*, el se pronunţa — chiar dacă numai aforistic — pentru un scop la a cărui relizare aveau să se străduiască mai tîrziu constructiviştii şi „Bauhaus"-ul înnobilarea formală a aparatului utilitar. În afară de aceasta — curentele dadaist şi constructivist, ale anilor douăzeci — futuriştii îşi leagă interesele de toate domeniile vieţii. Expansionismul lor intelectual se vede îndemnat spre luări de poziţie politice, patriotice şi morale. Bucuria manifestului îşi găseşte formularea ei în declaraţiile de principiu despre noile posibilităţi ale sculpturii (Boccioni), ale muzicii, teatrului şi filmului. Manifestul lui Russolo, manifestul „artei zgomotului" (11 martie 1913) întemeiază aşa-numitul „bruitism" şi se sprijină pe principiul că lumea sunetelor muzicale se poate extinde asupra oricărui fel de zgomot. Substanţa futuristă specifică a celor cinci pictori s-a epuizat

curînd după izbucnirea războiului, la care Boccioni, Russolo şi Marinetti au luat parte ca voluntari. Boccioni, talentul cel mai puternic şi mai multilateral al grupării, şi-a găsit moartea; ceilalţi s-au retras înapoi în cadrul liniştitului tablou de situaţie.

CEI TREI PRECURSORI

WASSILY KANDINSKY

Opera lui Kandinsky (1866—1944) aparţine istoriei artei şi istoriei teoriei artelor. Ca teoretician al artei — care, determinat de dispreţul „criticii" obişnuite, s-a străduit să întemeieze o nouă „teorie a artelor" — acest pictor gînditor a avut un cuvînt hotărîtor în mai multe pasaje ale acestei cărţi. Aceasta trebuia să atragă atenţia asupra faptului că scrierile lui Kandinsky reprezintă nu numai o contribuţie importantă pentru autointerpretarea subiectivă a artistului modern, ci că, mai mult decît atît, ele sînt indispensabile pentru analiza spectrală a curentului modern şi situarea lui în cadrul istoriei artei. Ca teoretician, Kandinsky are două drumuri; a prezentat marea abstracţiune şi marele realism (inclusiv posibilităţile de combinaţie care există între amîndouă) şi a susţinut echivalenţa lor. Ca pictor, el s-a hotărît pentru marea abstracţiune, însă nu şi-a atribuit aici un rol mesianic. Spre arta abstractă — a cărei denumire derutantă el a voit s-o înlocuiască cu noţiunea de „artă reală" — a venit pe o cale ocolită, trecînd printr-o carieră de savant, ca jurist şi etnograf, prin experienţa lui Monet — deja menţionată (1891) — prin stilizare şi romantismul basmelor. Ultima etapă (1908—1910), înainte de ieşirea hotărîtoare, a fost dedicată prelucrării senzorialităţii foviste a culorilor.

Cînd, în 1910, a pictat „*Prima acuarelă abstractă*", Kandinsky se afla în cel de-al 44-lea an al vieții. Faza creatoare, care începe cu aceasta, se întinde pe aproximativ șase ani. A fost caracterizată ca „perioada geniului" și în felul acesta s-a lăsat să se înțeleagă asocierea ei cu „Sturm und Drang". Într-o privire retrospectivă, publicată în 1935, Kandinsky dă cîteva cuvinte cheie pentru cercul tematic al primelor sale tablouri abstracte — restrîngere, avariție, aspirație, bogăție extravagantă, risipă, bubuitul tunetului, zumzetul țînțarilor — și spune: „Sînt, în curînd, 25 de ani de cînd mă întrețin cu aceste lucruri « abstracte ». Deja înainte de război am iubit și folosit bubuitul tunetului și zumzetul țînțarilor. Diapazonul a fost însă « dramatic ». Explozii, petece care se încaeră, linii disperate, erupție, bubuit, împrăștiere în toate părțile — catastrofe. Toate elementele — construcția și însăși arta tehnică, pînă la trăsătura izolată de pensulă — erau subordonate aceluiași scop „dramatic". Echilibrul pierdut, dar nu naufragiu. Peste tot presimțirea învierii, pînă la liniștea nepăsătoare." (il. 8).

Cu ajutorul unei scriituri de pensulă animate se schițează o imagine despre lume, care confirmă continuu oamenii în rolul tragic conflictual, cu a cărui anulare, respectiv înăbușire, este ocupat în același timp Mondrian, de unde rezultă opoziția acestor doi pictori. Imaginea despre lume a lui Kandinsky este eroică: ea evocă cataracte spumegînde, deslănțuiri sălbatice și extaze cromatice imnice. Relicve de lucruri (călăreț, turle, tunuri) și titlurile tablourilor („*Potopul*," „*Luptă navală*", „*Toți sfinții*", „*Învierea*") accentuează și călăuzesc impresia privitorului. Spațiul agitat al tabloului pare adesea să semene cu un vîrtej aspirator, a cărui vîltoare vrea să acopere privitorul. Orice raport al distanțelor este anulat și se ajunge chiar la o consolidare a elementelor zbuciumate. Aceasta amintește de fluxul continuu al fenomenelor primare, pe care Bergson l-a descris în lucrarea sa „Introduction à la Métaphysique": „... o succesiune de stări, în care fiecare indică

ceea ce urmează și conține ceea ce precede. În realitate nici una din ele nu are nici început nici sfîrșit, ci toate se continuă una într-alta". Lucrarea lui Bergson a apărut în 1909 în limba germană. Se poate presupune că ea a fost cunoscută de Kandinsky și că probabil i-a oferit chiar alibiul intelectual pentru deschiderea sa în domeniul premorfelor.

O privire restrospectivă istorică leagă perioada de „Sturm und Drang" a lui Kandinsky de o serie întreagă de modele și tablouri călăuzitoare, despre care a fost de mai multe ori vorba în pasajele anterioare. Această retrorelație nu înseamnă o falsificare a caracterului revoluționar al picturii sale abstracte, căci ea își dobîndește justificarea din poziția sigură a perioadei dramatice a lui Kandinsky. Dacă privești înăuntrul acestor convulsii de forme și culori, observi că ele sînt amestecate cu numeroase referiri la obiecte. Kandinsky dă o întorsătură radicală cerinței — care de secole apare mereu mai puternică — de vitalitate nefrîntă dezordonată și de primitivitate. Pentru aceasta el se folosește, desigur, mereu de cuceririle trecutului. Trăsătura sa de pensulă energică, cîteodată însă acționînd provizoriu, își are originea în domeniile scriiturii deschise, schițate, se încadrează deci într-o tradiție care contestă formele vizibile ale materialității compacte, ce-și are echilibrul în sine. Despre premisele istorice și notele specifice ale acestui fel de pictură s-a vorbit în capitolele precedente. Limitării materiale el opune expansiunea obiectului, amestecată cu influențe colorate al ecoului, în care totul pare a fi în legătură. Aparițiile individuale acționează inconstant și variabil, lipsite de rigiditate materială și claritate deplină, supuse schimbării continui. Aceste simptome au fost expuse la tehnica impresionismului. Recent, trebuie să fie amintit la aceasta că, înclinații suplimentare pentru înlăturarea demarcației și fuzionare cromatică merg înapoi pînă la „*abbozzare*" și la forma exacerbată a acesteia „*furore dell'arte*".

În cursul procesului — şi despre aceasta a fost vorba — materia colorată se deplasează tot mai mult în conştiinţa artistului şi devine un factor colaborator la modelare, de la care el primeşte anumite influenţe. Descoperirea culorii şi a „aspectului paletei", ca surse de inspiraţie, determină o reglare a vizualităţii care ajunge tot mai mult în conflict cu posibilităţile mimetice şi cu problemele ce se pun în pictură. Evoluţia armonizată din nou de impresionism pînă la starea de plutire a conţinuturilor formale şi obiectuale, tinde tot mai mult să promoveze existenţa tabloului ca realitate de sine stătătoare; astfel conţinutul obiectual de comunicare al pînzei se reduce. Trebuie să subliniem încă o dată că tocmai o asemenea încercare de a da conţinutului perceptiv un maximum de originaritate şi de spontaneitate necanalizată a furnizat acestui proces de deobiectualizare un argument esenţial: lozinca lui Ruskin despre „inocenţa privirii" — transformată de impresionişti în practică — pledează pentru lipsa de formă şi pentru provizoratul scriiturii în numele lealităţii empirice şi tocmai prin aceasta, dă în mîna pictorului o metodă care deschide larg porţile deobiectualizării. Renunţarea perseverentă la orice cunoaştere anticipată înseamnă nu numai respingerea schemelor percepţiei stabilite convenţional, ci şi revocarea tuturor metodelor artistice de imitare, care pactizează cu aceste convenţii. Cine se hotărăşte pentru această acţiune de renunţare ar vrea să rupă toate punţile pentru a identifica actul pictării cu nevinovăţia copilului. Este semnificativ faptul că şi Kandinsky îşi sprijină dorinţa sa de originaritate pe inocenţa începutului. El compară artistul cu copilul şi laudă expresia neinstruită, naivă, nepriceperea, care — ca în opera lui Rousseau Vameşul — se debarasează de cătuşele academice. Şi acesta este un ideal cu care ne-am deprins de multă vreme: înrădăcinarea în tot ce este simplu, elementar şi natural.

Se poate obiecta acestor consideraţii că ele vor să atribuie abstracţiei lui Kandinsky intenţia de a reda impresiile naturale. La aceasta se poate

replica că Kandinsky radicalizează o deplasare a curentului, care se anunţă deja în *„abbozzare"*, adică trecerea de la iluzionismul descris static la un fel de a picta care se răfuieşte cu fenomenele naturale ce se află între şi în afara obiectelor. Interesul crescînd pentru tot ce este trecător, pentru apă şi nori, pentru imperceptibil, pentru lumină şi aer, diminuează posibilităţile inventarierii obiective; evocarea colorată a atmosferei se poate realiza numai dacă se acceptă neclaritatea conţinuturilor obiectuale. Cu Kandinsky lucrurile stau astfel, el, bineînţeles, nu vrea să facă un inventar al percepţiei, în sensul unei adunări amănunţite, ci îşi primeşte impulsurile — zumzetul ţînţarilor şi bubuitul tunetului — din alte domenii naturale: din procese care ajung pînă la ceva infinit de mic, din altele pentru care secolul 18 folosea conceptul de „sublim" şi, în sfîrşit, din situaţii limită sinestetice. Aici există încercarea de a se aduce în concordanţă intenţiile formale cu cele de conţinut. Încercarea de a folosi felul de modelare elementar, originar, natural, corespunde interesului pentru procese naturale „confuze", „haotice în evenimentele naturii".

Kandinsky nu vrea să citească lumea înăuntrul schemelor percepţiilor obiective, el refuză să se ocupe cu o realitate închisă, preexistentă, care se odihneşte în sine, şi s-o dubleze în actul pictării. El renunţă la dialogul cu o lume pe care o are în faţă şi care constă exclusiv din amănunte din calităţile materiale. Voinţa de sinteză a lui Kandinsky — pe drumul ocolit al conflictului — năzuieşte la demonstrarea intuitivă a armoniilor. El dă o nouă motivare „inocenţei privirii", adică face din ea un instrument pentru apropierea marilor corelaţii naturale, conduse de „necesitatea interioară": „Pictorul abstract nu-şi primeşte « stimularea » de la un exemplar X oarecare al naturii, ci de la întreaga natură, de la manifestările ei cele mai variate, manifestări care se acumulează în el şi-l conduc spre operă. „S-ar recomanda ca această acumulare să fie luată în consideraţie la cercetarea aşa-zisei arte abstracte, pentru a recu-

noaşte că aici este vorba de un fel *sumar* de modelare, care este interesat de conţinuturile *generale*. Vedem de aici că noţiunea de „abstract" este impropriu imaginată, pentru a fi justificat verbal procesul acumulării.

În măsura în care pictorul se lasă condus de ştiinţa empirică, el rămîne la discreţia dictatului descoperirilor, ce se prezintă în timpul actului pictării. „Scopul rămîne în inconştient şi conduce mîna." Aceasta este una din multele maxime ale lui Kandinsky referitoare la această temă, de care ne vom ocupa critic mai tîrziu. Ceea ce se petrece pe pînză s-ar sustrage aşadar calculului preliminar şi intervenţiei intenţionate a artistului. O asemenea interpretare ridică opera de artă la rangul de revelaţie şi face din artist un „iluminat".

Să ne interesăm acum de direcţia de orientare în ceea ce priveşte modelul, adică să ne preocupăm de problema conţinutului de realitate al unui tablou„ abstract". Din totdeauna pictura care s-a folosit de „*abbozzare*" şi de „*furore dell'arte*" a lucrat cu licenţa neprevăzutului. În acelaşi timp, cu hotărîrea de a lua culorii conducerea materialităţii, ea a deschis o nouă sursă de atracţie şi de experienţe, a cărei tematică proprie — aşa cum este uşor de înţeles — mai devreme sau mai tîrziu, trebuie să rivalizeze cu tematica concretă (figurativă) a tabloului. Faza finală a acestui proces este egală cu eliminarea conţinutului în favoarea formei. Implicînd o pierdere, sau cel puţin o diluare, se vorbeşte de pictură „abstractă" şi se neglijează că tabloul pierde, ce-i drept, un anumit fel de realitate, dar cîştigă în schimb o alta. Deoarece el nu mai are de reprodus o realitate aparentă, poate fi caracterizat, mai corect, drept concret. Adică în caz că se face din puterea arbitrară a tabloului abstract criteriu pentru determinarea sa, el are un grad de realitate mai înalt decît tabloul iluzionist, care-şi procură ordinea sa interioară de la datele percepţiei. Acum se înţelege pentru ce Kandinsky, după pledoaria sa pentru echivalenţa realului şi abstractului,

ajunge să propună denumirea de artă reală pentru pictura abstractă şi pentru ce, mai tîrziu a subscris la definiţia „artă concretă" emisă de Doesburg. Ceea ce prezintă arta „reală" "nu este realitatea exterioară — cîine, cheie, nud de femeie — ci realitatea 'materială' a mijloacelor picturale, a 'uneltei'".

Antimaterialistul care se prevalează de ideea predominării spiritului putea fi de acord cu această identificare, deoarece era stăpînit de convingerea că în lucrurile materiale se manifestă cele spirituale. Reflecţiile sale pot căpăta uşor o ratificare ulterioară. Premisa este că „mijloacele artistice" pot fi interpretate ambivalent: o linie poate fi luată o dată ca lucru, altă dată poate îndeplini funcţia de mijloc pictural. În calitatea ei de lucru, linia este ceva practic-folositor, la fel ca un scaun, o fîntînă, un cuţit. La aceste ipoteze ajunge convingerea colorată spinozist: „Lumea răsună. Ea este un cosmos al unităţilor care acţionează spiritual. Astfel natura moartă este spirit viu". Sunetul interior, fiinţa interioară, sufletul tainic, ... Kandinsky crede că simte toate acestea în orice „lucru", în mucul de ţigară, în nasturele de pantalon şi deci în linie şi în pata de culoare. Aceasta îl împuterniceşte să sustragă mijloacelor artistice echiparea în forme concrete, adică să renunţe la redarea de conţinuturi. Şi pentru că pe el îl interesează marea, vibranta coeziune a universului, are nevoie de metafore plastice pentru substanţa care dă naştere lumii. Limbajul noţional al lui Spinoza poate ajuta aici în continuare. Împrumutăm din el deosebirea dintre natura care dă naştere şi natura născută. Natura care dă naştere *(natura naturans)* cuprinde tot „ceea ce este în sine şi ia naştere prin sine sau exprimă astfel de atribute ale substanţei, ale fiinţei veşnice şi infinite". Prin natura născută *(natura naturata)* Spinoza înţelege „pe aceea care decurge din necesitatea naturii lui Dumnezeu sau dintr-unul din acele atribute ale lui Dumnezeu, adică toate formele de existenţă ale atributelor lui Dumnezeu, în caz că ele sînt considerate ca lucruri care

există în Dumnezeu, iar fără Dumnezeu nu pot nici exista nici să fie gîndite".

În sens figurat, Kandinsky realizează — în jurul lui 1910 — revenirea de la *natura naturata* la *natura naturans*. El vrea să se asigure de originea cosmică și de forțele care acționează în ea. „Sunetul interior" este scos din nenumăratele amănunte ale materializării sale. Kandinsky lichefiază și haotizează limbajul său de semne și așează în locul a ceea ce este categoric, plasma specială care tinde spre articulare, care se produce ca proces infinit și polivalent de efervescență. În felul acesta crede el că se poate apropia de dezideratul originalității

Întîlnim din nou pluralismul semnificației, de data aceasta într-o reliefare extrem de dinamică și premorfă. „Fiecare formă este multilaterală. Se pot descoperi tot mereu la ea alte proprietăți fericite". Această constatare a lui Kandinsky trebuie precizată în sensul că toate formele sînt multilaterale în aceeași măsură. Cu cît sînt complexe formale mai generale și mai nediferențiate, cu atît mai multe feluri de citire pot fi adăpostite în ele (X-ul lui Hogarth). Recunoaștem acum că legătura dintre originaritate și polisemnificație, făcută intenționat de Kandinsky, nu este nimic altceva decît consecința formală extremă a intențiilor de modelare care preocupau deja pe Gauguin și pe Van Gogh. Dacă pictorului i se pune problema să exprime „procesul vieții" într-o rădăcină ca și într-un corp omenesc (Van Gogh) și dacă într-un corp al lui Rafael se observa același sentiment ca în ornamentație sau în peisaj (Gauguin), acesta înseamnă, în primul rînd, că esența a devenit o *cura posterior* a pictorului. Se arată aici însă și dorința de a dezvolta un limbaj care renunță la precizia obiectivă, în schimb reușește să reprezinte — cît mai direct posibil — conținuturi emoționale: așadar cifruri *„formes rudimentaires"* (Gauguin), care nu redau detaliile obiective ale lumii perceptibile, ci rezumă în parabole „tonurile interioare". Aceasta aduce cu sine o anumită confuzie, însă numai în ceea ce

privește informația obiectivă a tabloului și ca preț necesar care trebuie plătit pentru scopul exprimării multivalenței. Van Gogh spune că el se străduiește să nu redea nici un detaliu, „căci astfel se pierde tot ce-i reverie". Și la întrebarea „Ce este asta, iarbă sau varză?", el răspunde: „Mă bucură faptul că voi nu puteți deosebi..." De aici rezultă că dorința de expresie intensificată, care caută corelația generală a lucrurilor, se stabilește acolo unde mai înainte pictura ajunsese la reproducerea naturii: la *„confused modes of execution"*.

Revenirea lui Kandinsky de la *natura naturata* la *natura naturans* nu înseamnă așadar nimic altceva decît încercarea de a afla momentul în care dorința de expresie nu s-a mai stabilit pe obiectele realității, n-a mai fost suprapusă pe conținuturile obiectuale, momentul în care sunetul interior se află în libertatea și disponibilitatea stării nedifinite. Desigur, din această regresiune în originaritate, tabloul suferă o pierdere în informația obiectivă; nu mai este nici peisaj, nici natură moartă, nici portret. El este în primul rînd „tablou". Totuși el sacrifică deplina univocitate obiectivă în favoarea unei echivocități a conținutului, care cîntărește mai greu, deoarece poartă în sine „aspectul fantast", ceea ce este plin de taină, miraculos, de basm. Privitorul continuă aventura actului creator, de îndată ce acceptă pluralismul semnificației și — cînd este deja în dialog cu tabloul — jocul de-a găsirea semnificației. Din unghiul vizual al acestei „latitudini" tablourile dramatice ale lui Kandinsky oferă o sumedenie de punți de înțelegere; ele se întind de la zumzetul țînțarului, pînă la bubuitul tunetului.

Totuși nu încape nici o îndoială că noțiunea de tablou al lui Kandinsky se aseamănă cu cea a lui Fiedler, adică subliniază independența creerii artistice a realității, față de conținuturile percepției: „În orice operă autentică, nouă, se

exprimă o *lume* nouă, care încă n-a mai fost.

Așadar orice operă nouă este o descoperire — alături de lumile deja cunoscute este prezentată una nouă, necunoscută pînă atunci". Într-un alt pasaj spune încă și mai pregnant, și mai pretențios: „Astfel arta abstractă așază lîngă lumea « reală » una nouă care, în exterior, nu are nimic de-a face cu « realitatea ». În interior ea stă sub imperiul legilor generale ale « lumii cosmice »."

Ultima frază atinge o problemă importantă, pentru a cărei lămurire Kandinsky a luat poziții diferite și contradictorii. Este vorba aici de conflictul dintre viață și artă, de delimitarea impulsului de exprimare și înțelegere a artei. Este opera de artă un rezultat al dictatului forțelor superioare, aspectul ei fiind impus de necesitățile interioare, sau ea nu este numai „devenită", ci rezultată din considerații critice și hotărîri formale? Kandinsky n-a optat totdeauna clar. Într-un articol din 1912 se spune: „Scopul mijloacelor artistice individuale este procesul sufletesc nedefinibil și totuși precis (vibrația)". Într-un proiect de conferință, din 1914, citim: „Nu vreau să pictez stări sufletești". Și mai clară este următoarea respingere a cultului exhibiționist pentru suflet, al impresioniștilor: „Acest suflet nu este un reflector electric, care poate fi pornit și deconectat în orice moment și care ascultă de mîna în care există voința de a-l pune în funcțiune și aruncă indiferent lumina sa pe orice obiect dorit, într-o măsură indicată lui din afară". La aceasta se adaugă desigur certitudinea că forța creatoare nu este supusă capriciului: „Nu omul conduce această forță, dimpotrivă această forță conduce pe om". De curînd impulsurile care conduc opera sînt așadar cedate puterilor superioare. Artistul lucrează „ascultînd vocea imperioasă, care este vocea domnului, în fața căruia el trebuie să se plece și al cărui sol este".

Față de o încredere așa de mare în încurajarea forțelor superioare, criticul ar trebui să-și depună armele dacă nu ar poseda argumente care să dea altă explicație procesului creator. Aceste argumente le-a furnizat însuși Kandinsky. El spunea

odată că a știut „că va obține pictura absolută". Vorbește despre pericolele pe care-și propune să le evite: pericolul formei stilizate, ornamentale și experimentale. Subliniază strădania sa de a scurta voința de expresie prin lipsa de expresie. Recunoaște că uneori îl interesează să facă culorile neclare sau să frîneze culorile incandescente cu culori reci care nu spun nimic. Menționează mijloacele voalării: „Există mii de voalări posibile. Deja în 1910 am voalat « compoziția dramatică » prin culori « drăguțe »". Totuși el este de părere că „Aceasta se petrece inconștient ..."

Ne îndoim de acest fapt, căci toate observațiile dovedesc că Kandinsky era absolut sigur în stare să intervină conștient în procesul de creație, să se apropie de înțelegerea artei și formei și, cu ajutorul lor să conducă și să dozeze conflictele cosmice, erupțiile și convulsiile sale. Am indicat la început — în partea unde se vorbește despre spontaneitatea dirijată — cum spontaneitatea este condusă în compozițiile dramatice, cum ele au luat naștere în lungi deliberări și multe pregătiri, din schematice expuneri *(exposés)* de linii și culori. În sensul deosebirii clasice, în aceste tablouri există o nemijlocire conștient reprezentată, provocată, poate chiar constrînsă, o spontaneitate sentimentală, care se dă drept naivă. Partea de voință artistică conștientă nu este pusă aici în evidență pentru a diminua rolul creator al lui Kandinsky, ci pentru a-l proclama. Trebuie să stabilim acești factori conștienți, căci din ei reiese că „abstracția" nu servește numai tonurile interioare ale expunerii directe; există aici și o pornire spre disimulare și tăinuire, care se servește tocmai de instrumentația formală conștientă. Johannes Eichner a pus primul în evidență acest simptom. Așadar s-ar putea explica abstracția și ca încercarea de a face din lumea familiară o lume nefamiliară, tainică, plină de presimțiri și enigmatică, să o „voaleze" (să nu uităm că acest cuvînt provine de la Kandinsky), să vorbească despre mistere cu

ajutorul misterului, aşa cum scria Kandinsky într-o prefaţă, în 1910.

Această tendinţă — care aparţine intenţiilor de creaţie ale lui Kandinsky, aşa cum Eichner a dovedit-o pe baza afirmaţiilor acestuia — lămureşte, de asemenea, unde trebuie căutată legătura interioară între *„confused modes of execution“* şi valoarea lui Kandinsky. Kandinsky nu mai foloseşte formele confuze pentru iluzia impresionistă, ci pentru încifrare. Cu alte cuvinte: el întreprinde, cu liniile şi petele de culoare, ceea ce Duchamp intenţionează cu cunoscutele sale *ready-mades*: le înstrăinează. În domeniul redării realităţii aceste *„confused modes“* devin deja familiare privitorului; el putea să le raporteze la datele percepţiei, să le descifreze pe acestea din ele (fig. 2, vol. I). Acum însă lor li se ia această capacitate de a descifra prin ele realul, sînt înăsprite, haotizate, sustrase din contextul obişnuit, ca de exemplu reprezentarea unui peisaj, şi dau privitorului o enigmă de rezolvat (fig.3 vol.I), aşa cum „uscătorul de sticle“ (il. 12) scos din uz, devine un ironic semn de întrebare.

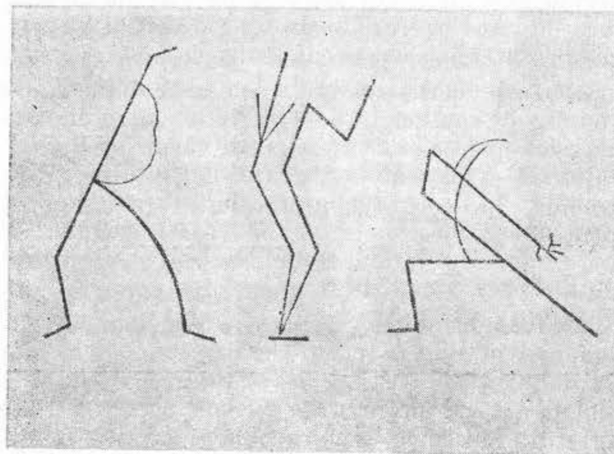
Pentru ce, în scrierile sale apologetice, Kandinsky a supus dictatul legilor cosmice conducerii necondiţionate a inconştientului? Înclinaţii filosofice şi teosofice au putut să-l determine numai parţial la aceasta. Eu consider că cea mai hotărîtoare este rezonanţa la public, adică neîncrederea pe care publicul o manifestă faţă de mijloacele abstracte de comunicare şi afirmaţia, mereu exprimată, că aici este vorba de glumele nesociabile ale unui şarlatan. Pentru a atenua aceste obiecţii artistul are nevoie de pactul cu o autoritate, care face din el organul ei executiv. Aşadar pentru a legitima procedeul său el îl supune *dictatului legilor naturale*. Creaţiei lipsite de temă îi este achiziţionată aşadar o nouă şi inamovibilă persoană care dă împuterniciri şi care garantează pentru necesitatea şi consecvenţa ei. Şi acest model — artistul ca voinţă obiectivată a naturii — l-am întîlnit deja adesea. El pare modest şi totuşi este, într-adevăr, autojustificarea

cea mai arogantă a activităţii artistice. Desigur în impertinenţă se amestecă dorinţa naturală de justificare a libertăţii subiective, necesitatea naturală de patronaj spiritual. Ştiind că prin acest argument a libertăţii artistice de acţiune ar predica în pustiu, Kandinsky şi-a asigurat acoperirea spatelui prin evenimente cosmice.

Aici este vorba de problema unei duble aptitudini, de conflictele de creaţie ale unui bărbat care era pictor şi teoretician, a cărui inteligenţă raţională vrea să se asigure de intuiţie, care trebuia să-i dea oarecum aprecierii teoretice curaj pentru acţiunea de a picta. Tocmai pentru că nu are imponderabilul trebuie să vorbească mereu despre el.

În 1914 Kandinsky a părăsit Münchenul şi s-a înapoiat în Rusia. În 1918 el a participat la măsurile politico-artistice ale statului sovietic şi a funcţionat ca profesor la Şcoala superioară de arte din Moscova. Trei ani mai tîrziu, s-a mutat din nou la Berlin. Din 1922 pînă în 1933 a activat la „Bauhaus.“ Cîteva luni după preluarea puterii de către naţional-socialişti a plecat la Paris, unde a murit în 1944. Opera de mai tîrziu a vieţii sale stă sub semnul raţionalizării crescînde a mijloacelor de configurare. Anii din Uniunea Sovietică trebuie să-i fi dat înclinaţie pentru aceasta: Kandinsky urmează exemplul lui Malevici, în geometrizarea formelor plane (il. 15); îmbogăţeşte acest procedeu, dar în acelaşi timp cu rezultate felurite, de natură caleidoscopică. Oarecum este solicitată înţelegerea artei pentru a frîna degenerarea formei şi pentru a aşeza articulaţii clare în locul aproximativului şi neclarităţii. Teoreticianul Kandinsky a sesizat mai devreme decît pictorul această schimbare: deja în 1912 el prezicea picturii o „orchestrare generală“. În 1926 el a formulat-o în tratatul său „Punct şi linie pe suprafaţă“, care a fost publicat la „Bauhaus.“ Acum îl interesează „Întemeierea unui vocabular metodic“ şi „Întocmirea unei gramatici care conţine regulile construcţiei.“ Se pretinde exactitate—

ca în reproducerea mişcărilor de dans (fig.2) — precizia este preferată aluziei pline de avînt. Aceste principii sînt în conformitate cu strădu-ințele geometrico-constructiviste ale anilor 20.



2. Wassily Kandinsky *Trei poziții de dans*, 1926

Desigur Kandinsky ştie că instrucțiunile nu pot produce opere de artă. Profesorul de la Bauhaus cunoaşte limitele didacticismului. Însă „aşa cum toate rețetele din lume nu pot duce *singure* la operă, tot aşa ele nu pot înlocui simțul necesar pentru « înțelegerea artei ». Capul nu este un mecanism rău". Kandinsky stăruie şi acum în înțelegerea cu natura, totuşi cu argumente mai indiferente, care se referă la planul cosmic de construcție, nu la catastrofele înflăcărate: „aşa cum arta « lucrează » cu propriile ei mijloace, tot aşa şi natura (elementul primar în natură este tot punctul) şi astăzi se poate deja presupune cu siguranță că rădăcina legilor compoziției este aceeaşi atît în artă cît şi în natură".

Înțelegerea formei favorizează aşadar structuri angrenate geometric, limpezi ca şi cristalul. Adesea se înlătură aglomerarea de motive şi i se refuză ochiului pătrunderea în figura dominantă, de bază. Tablourile demonstrează o siguranță

combinatorie proprie, care pare rece, măsurată cu compasul şi distanțată de oameni. Dacă prețioasa diversitate a formelor se linişteşte, reuşesc capodopere clasice, în caz contrar predomină o trăsătură academică de prețiozitate şi compoziție abilă. Nu arareori aceste strădanii se află aproape de limita stilizării, pe care Kandinsky, în perioada sa de „Sturm und Drang", a recunoscut-o ca unul din pericolele ce-l amenință.

PIET MONDRIAN

Arta fără fapte — afirmația care se ascunde în formula lui Ruskin este gîndită din nou de Kandinsky, aproximativ o jumătate de secol mai tîrziu, şi plasată în opoziție cu „marea realitate" şi „marea abstracție". Totuşi această opoziție — aşa cum Kandinsky subliniază mereu — afectează numai formele exterioare de opoziție. Simbolismul filosofic nu se declară satisfăcut cu acestea. Convins de pluralismul semnificației lumii fenomenale, el constată *coincidentia oppositorum*, echivalența internă şi indiferența marii abstracții şi marii realități.

Examinat precis, aceasta înseamnă deprecierea formei, respectiv a ceea ce este „pur şi veşnic artistic", o depreciere care pare cu atît mai stranie, cu cît fusese înțeles contrariul, hipertrofierea formei. O astfel de consecință a părut că rezultă de la sine din eliminarea conținutului, aşadar din eliberarea activității creatoare de copierea realității. S-a întîmplat contrariul: Kandinsky a evitat să absolutizeze aspectul formal al tabloului şi a prevenit să nu se facă o divinitate din formă. În sine orice formă este indiferentă. Deoarece orice artist poate hotărî asupra formei potrivite lui, „în principiu se poate să nu existe nici o problemă a formei", aşa cum de la Kant nu poate exista „nici o regulă obiectivă a gustului, care să hotărască prin concepte ce este frumos". Nu forma

este criteriul hotărîtor, ci necesitatea interioară, care oarecum delimitează alegerea: „cea mai bună formă într-un caz, poate fi cea mai rea în alt caz; totul depinde aici de necesitatea interioară, care, ea singură, poate face o formă justă."

Acest antiformalism se precipită și mai radical decît în teorie, în tablourile contemporane. Face impresia că Kandinsky a identificat forma, în felul tradițional, cu modelul de prezentare închis, realist, detaliat și s-a străduit tocmai pentru contrariul: pentru un limbaj deschis, labil, provizoriu și disponibil. În felul acesta „modul său confuz de execuție" (*confused modes of execution*) se află în cel mai pronunțat contrast cu străduințele din același timp ale lui Piet Mondrian (1872—1944 (il. 9), înțelese de noi ca geometrizare și formalizare, totuși aceasta numai dacă rămînem la comparația exterioară și-i certificăm rusului „*sprezzatura*" extremă (amplificată pînă la expresiva „*furore dell'arte*"), iar olandezului definitivarea geometrică. Așadar Mondrian ar fi vestitorul unei noi *non plus ultra* a severității formale și legalității și, ca atare a contrastului formalist la „lipsa de formă" a lui Kandinsky. Această deosebire este numai în parte justă, căci de îndată ce-l întrebăm pe Mondrian de intențiile sale, trebuie să constatăm că și acestea — într-un anume sens — țintesc la anularea formei. Văzut exact, la el este vorba aici de înfrîngerea acelui ideal de formă limitată și închisă de care Kandinsky încercase să scape prin sponteneitatea scriiturii mijloacelor sale de exprimare. Cum poate fi înțeleasă concordanța acestor doi pictori, care fixează compoziția formală la antipozi?

Pentru Mondrian, dualismul vieții constă din bucurie și durere „și acestea se exprimă plastic prin extindere și delimitare". În frumusețea adîncită ele se întîlnesc în mod egal și în felul acesta este anulat caracterul special atît al bucuriei cît și al durerii și ia naștere liniștea. Frumusețea eliberată de tragism, sub a cărui dominare se afla, ni se pare mai adîncă și ne face să înțelegem

„sentimentul libertății, care apoi, bineînțeles, este de fapt bucurie..." Pentru Mondrian forma limitată este identică cu domeniile de exprimare a durerii și tragicului: „Prin limitarea ei, forma împiedică extinderea: tocmai acesta este tragicul. Dacă n-ar mai exista delimitare, ar dispărea cu ea orice aspect tragic, dar în același timp și tot ce, în ochii noștri, este, în general, înfățișarea realității. De aceea delimitarea nu poate fi complet înlăturată în configurare, în schimb este bine să fie învinsă puterea ei predominantă. Delimitarea, trebuie interiorizată: forma trebuie să se realizeze în suprafețe și în linii drepte."

Ceea ce Mondrian înțelege prin extindere și delimitare este tot așa de puțin identic cu intențiile de limitare ale lui Kandinsky, ca și cu mijloacele de exprimare ale acestuia. El nu vrea să concretizeze conflicte tragice, ci bucurii paradisiace. El vrea să indice „nostalgiei după universal" drumul spre o „artă complet nouă". De aceea, pentru el extinderea înseamnă „încercarea de a extinde domnia structurii estetice asupra întregii realități existențiale. Pentru el nu este suficient ca frumosul să fie adăpostit insular într-o lume haotică de forme și să-l știe admirat de „cunoscători". În locul domniei formei, care-i conferă unui obiect individual demnitate și frumusețe și-l limitează la el însuși, el o așază pe cea a relațiilor, care intercalează fiecare detaliu particular într-un mare tot. Imaginea sa despre lume aspiră la proporționalitate universală: „Atîta timp cît modelarea se folosește de o „formă" oarecare, este exclus să dezvolte relații pure. Din acest motiv noua modelare s-a eliberat de orice constituire de forme". Mondrian vrea să avanseze la expresia obiectivă a realității, prin evitarea formelor limitatoare.

Astfel ia naștere, într-o viziune abstractă, o frumusețe a relațiilor și a proporționalității, care cuprinde fără lacune toate obiectele create de om, pe cele inutile, ca și pe cele utile. (Dealtfel chiar idealistul Mondrian a recunoscut „reificarea" provenită de aici a operei de artă, cînd era de

părere că un tablou ar putea fi pipăit și în felul acesta îl punea în relație cu tridimensionalitatea sculpturii și arhitecturii). Frumusețea proporționalității universale duce la triumful lumii produse de oameni asupra lumii arbitrare a formelor structurilor naturale. Relația ei cu realitatea nu este așadar de imitare, ci una de articulare, de producere: ea creează realitate și încearcă să elimine cu ajutorul acesteia realitatea preexistentă. În acest joc de corelații universale, realizarea artistică — atîta timp cît este indispensabilă — este așezată alături de arhitectură și de obiectul de consum; Mondrian pledează pentru „frumusețea lucrului simplu, folositor".

Impulsul antiestetic al acestui principiu este evident. Oriunde operează el avem de-a face cu izolarea muzeală și consecințele ei: înlăturarea frumosului din marea corelație a vieții și transformarea lui într-un obiect nobil, care nu obligă la nimic, liber de orice scop al delectării estetice. Acum opoziția lui Mondrian se manifestă nu numai față de întreaga tradiție de pînă acum a picturii de tablouri, ci și față de romantismul expresiv al lui Kandinsky. La el este vorba de eliminarea fantasticului și liricului, în consecință și de reprimarea oricărei *„abbozzare"*, făcute de mînă. Frumuseții lirice el îi reproșează de a fi pus „arta" alături de viață și de mediul înconjurător și de a fi abuzat de ea făcînd-o un instrument al autoreflectării. Acum înțelegem ce gîndește Mondrian cînd critică limitarea produsă de formă. El vrea să introducă o configurare corespunzătoare a realității, care să se bazeze pe proporționalitate, și de aceea propune să se înlocuiască conceptul de „configurare nouă" cu cel de „artă" reală. El știe că se află la începutul acestei arte „complet noi". Prin 1919, el scrie în lucrarea „Realitate naturală și abstractă" că astăzi există „deja cîteva case care prezintă o anumită experimentare a noii configurații, totuși va trebui încă mult timp pînă cînd ele se vor extinde la proporția unui

oraș. Mediul nostru va fi încă multă vreme lipsit de realitatea abstractă. Si de asemenea, din acest motiv, pictura abstracto-reală rămîne deocamdată surogatul salvator. „În același timp ea trebuie să fie instrumentul care indică direcția tuturor celorlalte realizări: „Noua configurare realizează astăzi în pictură ceea ce noi vom vedea mai tîrziu în jurul nostru ca sculptură și arhitectură". Această nouă operă totală de artă nu violentează un domeniu artistic prin altul, ci constituie coordonarea acestora spre armonia universală: „Arta aplicată și pictura nu pot înlocui arhitectura și aceasta este valabil și invers. Arta aplicată și pictura pot numai completa arhitectura, o pot adînci, iar arhitectura, la rîndul ei, poate pe de altă parte numai să le susțină, să constituie un suport pentru ele". Din următorul pasaj vedem cît de mult se poate îndrepta „frumusețea relațională" a lui Mondrian împotriva cultului obiectului individual: „Nu de mult existau încă elementele ce trebuiau repartizate în spațiu, care în loc să fie simple mijloace, erau mai curînd lucruri de sine stătătoare, care duceau o existență individuală, desprinsă de totalitate. Aceste elemente abia dacă stăteau într-o relație constitutivă cu forma și culoarea camerei". Și sîmburele inconoclast al acestei comportări devine evident cînd se citește că tablourile naturaliste trebuiau întoarse în viitor „cu pictura spre perete, pentru a fi folosite doar ca elemente de divizare a peretelui."

Teoria lui Mondrian este convinsă, în dublu sens, de provizoratul artei. Înăuntrul cîmpului universal al relațiilor, opera de artă este numai o verigă care are de îndeplinit o anumită funcție, dar în nici un caz cea mai înaltă; ea este trimitere la totalitatea la care participă. Și înăuntrul procesului utopic care plutește pe dinaintea ochilor lui Mondrian ea este — de asemenea — numai o treaptă, căreia îi este contestat caracterul eternității. Recunoaștem că acest fel de a gîndi, luat în sensul strict al cuvîntului, aleargă spre un punct de demarcație. Prin faptul că el aspiră

în întregime — şi cu cea mai mare hotărîre — la o ordine de viaţă ideală, scoate din circulaţie imaginea despre opera tradiţională de artă şi creatorul ei. Aşa cum artistul nu este un caz genial special al speciei umane, tot aşa opera de artă nu este o dimensiune izolată, deoarece totuşi tot ce există pe lume, „de la cel mai mic obiect pînă la oraş" (Max Bill), trebuie dezvoltat fără lacune. Şi aşa cum Fiedler a susţinut deja că conceptul de frumuseţe este tot aşa de larg ca şi de îngust pentru a putea determina existenţa operei de artă, Mondrian, statuează o sferă a frumosului, care este umplută numai parţial de opera de artă: „Vedem cum frumuseţea pură apare dela sine numai în edificiile construite din necesitate şi utilitate, în complexele de locuinţe, în fabrici, magazine s.a.m.d. Imediat însă ce se ajunge la lux, începem să ne gîndim la artă şi frumuseţea pură este distrusă".

Viziunile de viitor ale lui Mondrian fac din noi martorii expansiunii extreme a idealismului formal, care — în cele din urmă — se schimbă în înfrîngerea acestuia. Căci acest idealism a fost doar pînă acum în egală măsură subordonat dar şi opus dialectic naturalismului. Imediat însă ce reuşeşte să-şi însuşească întreaga realitate percepută şi s-o modeleze „de la cel mai mic obiect pînă la oraş", acest idealism a învins complet adversarul, capriciul naturii. El încetează a mai fi idealism şi — conciliind toate contrastele de pînă acum — devine „realism" universal, modelare continuă a realităţii. Să încercăm să ne imaginăm o astfel de stare finală: într-o lume în care tot ce este vizibil este modelat, adică introdus într-un sistem de relaţii armonice, criteriul realităţii înălţate, purificate (care pînă acum era rezervat operei idealiste de artă) se transmite întregii lumi vizibile. Aceasta este acea stare pe care Camus a formulat-o cu o incomparabilă pregnanţă: *„La beauté sera vécue, non plus imaginée"*. Astfel artistul, devenit constructor şi experimentator, gîndeşte lumea cu de-amănuntul şi modelînd-o cu de-amănuntul o supune unei cuprinzătoare relaţii armonice. Şi prin faptul că-şi impune acest rol neobişnuit, el se supune şi delimitării lui. Căci dacă arta — aşa cum vrea Mondrian — este „evidenţierea logicii", funcţia ei ia sfîrşit imediat ce ea a îndeplinit aceasta. De aceea, în viitor, realizarea expresiei pure de modelare va înlocui opera de artă, în realizarea concretă a lumii înconjurătoare. Arta este atita timp înlocuitor cit viaţa este lipsită de frumuseţe; ea va dispare în măsura în care viaţa cîştigă în echilibru."

Nota fundamentală a acestor convingeri o constituie o adîncă conştiinţă morală a misiunii, certitudinea salvării antiestetice şi antimuzeale, convingerea că arta trebuie să învingă prin ea însăşi, că atitudinea creatoare trebuie extinsă asupra tuturor domeniilor vieţii şi că ei i-a fost dat nu numai să recunoască lumea sau s-o idealizeze prin redări plastice, ci s-o corecteze. Idealul „perfecţiunii", cunoscut din postulatele frumuseţii idealisto-clasice, se coboară de pe piedestatul său estetic şi cuprinde tot domeniul realităţii. Omul creator nu mai modelează acum o realitate aparentă, ci însăşi realitatea.

Acum despre pictorul Mondrian. Formaţia sa de bază o constituie studiul temeinic la Rijksacademie din Amsterdam (1892 — 1897). Pornind de la naturalismul academic, el încearcă să obţină energia structurilor formale cu ajutorul stilizării calculate. În neobişnuitele tablouri cu figuri licăreşte o tensiune şi transfigurare mistică. Bagajul teozofic de idei, cu care Mondrian s-a ocupat toată viaţa, are o puternică influenţă tocmai în faza de început a creaţiei sale. Motivele peisagiste ale acestor ani sînt case, faruri, mori de vînt, dune şi arbori. Mondrian le reia iarăşi şi iarăşi, aşa cum Monet picta „clăile" sale şi catedrala din Rouen în diversele intensităţi luminoase. Totuşi Mondrian nu foloseşte perseverenţa martorilor oculari picturali, care observă vicisitudinile spectacolului naturii; în acelaşi motiv, el caută mereu ceea ce perseverează. Şi astfel din formele lumii exterioare se detaşează figura

cuprinsă în ele, textura „liniilor originare". Mondrian vrea să dezvăluie fenomenele naturale, să transforme în relații dimensionale general valabile — așa cum se exprima el mai tîrziu — ceea ce în natură este capricios, grotesc, accidental și tragic. În felul acesta el devine conștient de puterea arbitrară hotărîtoare a tabloului și anume ca organism plan, care cîștigă în intensitate în măsura în care pictorul renunță la redarea iluzionistă a spațiului și este determinat ca o orînduire de coordonate, cu ajutorul liniilor verticale și orizontale ale ramei. În tablourile cu dune și biserici, de pe la 1909, se vede deja preferința pentru axele orizontale și verticale; această preferință conține contrastul elementar, al cărui conținut de expresie Mondrian îl raportează mai tîrziu la principiul masculin și feminin. Cu aceasta atingem din nou capitolul conținutului de expresie al liniilor abstracte. Dacă Mondrian a fost inspirat de prolixa teorie asupra acestei teme sau a mers pe propriul lui drum este greu de stabilit.

În decembrie 1911 a venit la Paris și a rămas acolo pînă-n 1914. Acum arta sa începe să pătrundă în istoria picturii moderne. Se poate compara poziția lui Mondrian față de cubism cu cea a lui Seurat față de impresionism. Ne amintim că ordinea tabloului cubismului analitic consta din îmbinarea elementelor apropiate de realitate cu cele îndepărtate de realitate, deci din „citate" și linii schematice. Mondrian duce mai departe componentele idealisto-abstracte ale cubismului. Pentru aceasta el se sprijină pe factorii de organizare ai cubismului: reprimarea semnăturii, desființarea factorilor subiectivi și a sentimentelor romantice și deschiderea „formei" limitate spre o contopire atît a spațiului cît și a suprafeței figurii și fondului. Aceasta înseamnă că îngrădirea „formei" — din care Mondrian, mai tîrziu, obține relațiile sale de armonie universală — își are originea în factura cubistă a tabloului.

Am văzut în capitolele anterioare că reprimarea formei în sens restrîns țintește, în cele din urmă, mult dincolo de opera de artă și vrea să-și însușească întreaga realitate. Aceasta înseamnă că într-o lume care este reglementată în totalitatea ei de relații formale, „forma" încetează a mai fi sesizabilă, deoarece ea se pierde în conceptul contrar al „lipsei de formă".

Mai înainte ca Mondrian să fi putut să se ocupe cu astfel de consecințe, el trebuia să-și asigure mijlocele de comunicare. Intemeindu-se pe vocabularul cubiștilor, el tinde la o cît mai mare simplitate posibilă, precizie și claritate. Deoarece aspiră la sinceritate, el elimină liniile curbe ale geometriei cubiste a tabloului și deoarece îl interesează echilibrul contrastelor, exprimat nevoalat și structura axelor — din care au dispărut diagonalele și unghiurile ascuțite — care se reduce la verticale și orizontale. A fost obținută o nouă treaptă a elementarului și primordialului, față de care sintaxa cubistă a fazei analitice apare ca o retorică complicată. Aproape că o putem caracteriza ca un „*confused modes of execution*".

La purificarea liniară se adaugă culoarea. Mondrian a împărtășit numai pentru puțină vreme disprețul acordat culorii de cubismul analitic, apoi — înrudit cu Seurat în această privință — începe să lămurească și relațiile cromatice, întocmai cum încercase să descîlcească și schema liniară. Culorile compuse: gri, brun și ocru cedează locul culorilor primare: roșu, albastru, galben și nonculorilor negru și alb, la care se adaugă uneori și un ton gri.

Acestea sînt elementele la care Mondrian reduce actul de modelare. Spre ce se orientează acest act? Pictorul este convins că poate privi în interiorul lucrurilor. Mai mult: „Dacă nu se reprezintă lucruri, rămîne loc pentru divin". De aceea tablourile sale au fost comparate, pe bună dreptate, cu tabelele de meditație și a fost scos în evidență caracterul lor de icoană. Deoarece Mondrian a voit ca pictura să fie cunoscută și înțeleasă ca

„realism" propriu-zis, pătrunzînd în esențialita-

tea fenomenelor, poate că el a simțit-o ca aparținînd „stilului", despre care Goethe spunea că se bazează pe cele mai adînci temelii ale cunoașterii, pe esența lucrurilor, în măsura în care ne este permis s-o recunoaștem în configurații vizibile și palpabile.

Pe ce se întemeiază această esență a lucrurilor? În primul rînd pe aprofundarea neoplatonică a ideii că exteriorul indică un interior, de unde rezultă punerea pe aceeași treaptă a spiritului și materiei. În 1912 — în articolul său „Despre problema formei" — Kandinsky scria: „Lumea răsună. Ea este un cosmos al ființelor care acționează spiritual. Astfel materia moartă este spirit viu. „Puțin mai tîrziu — în 1914 — Mondrian nota următoarele reflecții: „După ce știința modernă a confirmat doctrina teozofică că materia și forța (spiritul) sînt *una*, nu mai există nici un motiv să le separăm una de alta". Această părere se referă la pluralismul semnificației vocabularului de creație; ea susține că se pot face afirmații spirituale cu ajutorul materialității palpabile a liniilor și suprafețelor colorate: „Numim materie acea parte a spiritului care poate fi percepută de simțurile noastre. Putem reprezenta ceva despre aceasta cu ajutorul simțurilor noastre. Nu putem reprezenta nimic din ceea ce există în afara percepției simțurilor noastre. Astfel reprezentarea materiei este omisă de la sine, dacă nu-i mai atribuim nici o valoare. Reușim apoi să reprezentăm alte lucruri, de exemplu legile care determină conservarea materiei. Acestea sînt mari generalități care nu se modifică".

Terminologia lui Mondrian face să dispară granițele între percepția senzorială și cea spirituală. Aceasta lasă impresia că el ar fi în stare să citească ca într-o carte deschisă în realitatea percepută și să întrezărească nemijlocit legea ce se află înapoia suprafețelor, așadar acele „linii originare" despre care vorbește Kahnweiler și a căror sursă modernă poate fi probabil denumită cu conceptul manierist „*disegno interno*".

„Importanța tablourilor lui Mondrian poate fi stabilită numai dacă nu urmărim să găsim ecuații de forțe în științele naturii și pornim de la presupunerea că un asemenea vocabular universal poate indica numai straturi senzoriale generale, universale. Totuși trebuie declarat că și această lume imaginară este expulzată din tot ce este subiectiv, și conține problemele particulare ale pictorului. În actul de cunoaștere și creație Mondrian încearcă să sublinieze bisexualitatea artistică și anume, prin faptul că el numește artistul asexuat și deci autorizat să exprime în același timp principiul masculin și principiul feminin. În echilibrul dinamic al verticalelor și orizontalelor — „orice simetrie este exclusă" — aceste două principii ajung la echilibru și cu aceasta la unitate. Acest conflict — atît particular cît și universal — îl face pe artist oarecum părtaș la cele două mari principii ale creerii lumii. Mondrian a reușit — în cea mai strictă măsură — să obiectiveze temeiurile existente în el și de aici să cîștige viziunea unei noi și cuprinzătoare interpretări a activității creatoare: „perspectiva pur plastică trebuie să creeze o nouă societate, nu altfel decît a creat în artă o nouă plastică. Va fi o societate întemeiată pe o dualitate echivalentă, o societate a relațiilor de echilibru".

Formularea acestor gînduri coincide cu sfîrșitul primului război mondial. Aproximativ în același timp — în Olanda, Uniunea Sovietică și în Germania — s-a născut speranța construirii unei noi societăți — o societate a relațiilor de echilibru, cu ajutorul activității creatoare, care s-a debarasat de cătușele sale estetice.

MARCEL DUCHAMP

„Suprafața naturală a lucrurilor este, într-adevăr, frumoasă, dar copierea ei este moartă. Lucrurile ne dau totul, dar reproducerea lor nu ne dă nimic".

Aceste fraze din jurnalul intim, de la Paris, al lui Mondrian, ar putea proveni de la Marcel Duchamp, ba chiar au fost scrise de acesta în același timp, între 1912 și 1914. Ca ilustrație ar putea servi roata unei biciclete montate pe un taburet (1913) sau „*Uscătorul de sticle*" (1914) (il. 12).

Înainte de a ne întreba ce a intenționat Duchamp cu aceasta, să ne consacrăm problemei „lipsei de formă", care — prin această demonstrație — a fost pusă în discuție într-un fel tot așa de nou, pe cît de radical. Căci aici întîlnim pentru prima oară ceea ce Ruskin a numit „fapte fără artă". Am văzut că naturalismul a renunțat *stricto sensu* la procesul de aplicare a unei anumite forme, deoarece el reproșa acestuia violentarea conținutului (aspectului esențial) cu ajutorul formei (aspectului formal). Am putut încă observa că în înregistrarea apropiată de natură — îndreptată înspre iluzie — a lumii perceptibile, ceva cere cuvîntul, ceva care se abate de la obiectivitate și chiar poate s-o acopere: acea „*abbozzare*", executată manual. Ambivalența acestui procedeu a fost luată din observațiile lui Diderot despre Chardin. Percepută de la o anumită distanță suprafața colorată se transformă într-o ficțiune iluzionistă; din toate celelalte ea face impresia unei simple aglomerări de trăsături de penel. Această coexistență a aspectelor esențiale cu cele formale se deplasează mereu, în cursul secolului 19, în favoarea celor din urmă și duce la neglijarea calităților imitatorii ale tabloului, așadar duce la transformarea tabloului într-o realitate independentă, superioară impresiilor percepute, pe care Fiedler o circumscrie ca „producere de realitate". Critica adusă de Duchamp acestei independențe a configurației tabloului se aseamănă cu o revenire a conștiinței la o rezistență obiectivă a lucrului, care în punctele esențiale ale programaticii se arată obligată naturalismului ostil formelor și care înregistrează realitatea ca un proces-verbal.

În etape rapid depășite, Duchamp s-a familiarizat cu „construirea artistică a realității" — mai tîrziu disprețuită de el — și cu licențele ei. În

1904/05 el frecventează Academia Julien, o renumită școală pariziană de pictură. Apoi s-a răfuit cu fovii și Cézanne, proces materializat într-o serie de nuduri și portrete. Culoarea — aplicată inițial păstos — capătă, în 1911, o stranie întărire, care — la prima vedere — lasă o impresie clasică, dar de fapt reprezintă primul simptom al „manierei uscate" de mai tîrziu. În acest an Duchamp împrumută de la cubiști aspectul segmentat al corpurilor, totuși fațetarea sa este mai delicată și mai subtilă. Ea nu folosește rigidizarea arhaizantă, ci este străbătută de vibrații ritmice, care amintesc de linia în formă de S a lui Hogarth: „*Tînăr melancolic într-un tren*" (1911). În acest tablou corpul se transformă într-o înlănțuire cu faze de mișcare, ordonate cu grijă. Impulsul pentru aceasta a fost oferit de succesiunea de mișcări fotografiate, care pe atunci erau publicate frecvent în ziare. Independent de futuriști (cărora el le-a reproșat mai tîrziu lipsa de umor), Duchamp — devenit între timp membru al Secției de aur — pictează, în anul 1912, o serie de tablouri, care reprezintă apogeul și momentul final al carierei sale de pictor: „*Nud coborînd scara*", „*Regele și regina, înconjurați de nuduri elastice*", „*Trecerea de la fecioară la femeie măritată*". O comparație superficială stabilește relații cu dinamica futuristă și cu contrafișele și compartimentările cubismului analitic. Duchamp se află — așa-zicînd — la nivelul evoluției contemporane. Totuși ceea ce îl deosebește de aceasta este mai important, căci el dă tablourilor sale un alt grad de realitate. El reușește să provoace iluzia membrelor în acțiune și aceasta cu ajutorul unei anatomii metamorfice, care — echilibrată ironic — se oprește la jumătatea drumului, între materialitatea organică și funcționarea mecanică. El imaginează o lume intermediară, al cărui ritm antropomorfic se înstrăinează într-un fel automat, al cărui caracter rece de aparat pare umanizat. Pe bună dreptate s-a vorbit de un balet mecanic.

Apartenența lor la lumea marionetelor deosebește aceste „făpturi“ de lumea naturilor moarte ale cubiștilor și de patosul agitat al futuriștilor.

Se poate atesta acestor tablouri nu numai maturitate formală și finețe, ci și originalitatea fanteziei. Totuși, în momentul cînd își ia în stăpînire terenul și demonstrează independența acestuia față de cubiști și futuriști, Duchamp lasă pensula din mînă. Ar fi putut, scrie el, să picteze încă zece nuduri coborînd scara, totuși n-a voit să se repete. În această resemnare stoică se ascunde o mustrare adresată practicii contemporane de pictat tablourile. Cu scepticism și superioritate intelectuală crescîndă, Duchamp observă exhibiționismul formal și manual al unei picturi care nu obosește să parafrazeze (și să comercializeze) un plan de tablouri odată găsit, proces în care — după părerea sa — în cele din urmă se ajunge numai la ceea ce Breton a numit mai tîrziu „proasta glorificare a mîinii“. Duchamp se îndoiește de onestitatea unei picturi, care pare să se intereseze numai de derivarea artei din îndemînare. O activitate „care stropește la întîmplare pînza cu pensula“ nu posedă, pentru el, o suficientă legitimare. De aceea el vrea să se desprindă de „emfaza fizică“ și de „materialitatea“ picturii. „Mă interesez de idei, nu de rezultate vizuale. O dată în plus, am vrut să așez pictura în serviciul spiritului. Și, natural, pictura mea a fost considerată imediat ca « intelectuală », « literară ». De fapt am căutat să mă stabilesc cît mai departe posibil de pictura fizică « plăcută » și « atractivă »“. El consideră documentul pictat, expus, ca o cheltuială inutilă de energie, ca risipă fizică, care nu se află în nici o relație cu substanța spirituală prezentată și este convins că poate ajunge la o luciditate mai mare, cu mai puțină strădiunță.

Îndepărtarea de pictura „culinară“ îi impune hotărîrea să uite ceea ce a învățat. Acest drum nu este nou în sine. Deja Reynolds îi recunoaște pictorului necesitatea „*to unlearn*“, pentru a se

distanța de știința artistică învățată și — de la romantism pînă în secolul 20 — această idee se leagă tot mai mult de procedeele formale arhaizante, care trebuie să garanteze inocența și nemijlocirea. Nimic din aceasta la Duchamp: renunțarea sa la „*macchia*“ și „*sprezzatura*“ nu decurge rudimentar intenționat, ci lucid și precis. Ca pretext pentru o precizie nouă, naturală a redării lucrurilor îi servește o moară din ciocolată. „În tinerețea mea mergeam adesea pe străzile vechiului Rouen. Într-o zi am văzut, într-o vitrină, o veritabilă moară din ciocolată, în stare de funcționare și acest spectacol m-a fascinat așa de mult, încît am luat mașina ca punct de plecare. Nu mă interesa partea mecanică a aparatului, ci proiectul unei noi tehnici. Am vrut să revin la un desen absolut arid și ce exemplu mai bun ca un desen mecanic. Am început să prețuiesc redarea exactității, a preciziei, importanța întîmplării.“

Rezultatul acestor intenții se află în două tablouri ale lui Duchamp. Prima redactare prezintă încă valori de lumini și umbre, deci un minimum de calități picturale, cea de-a doua renunță la aceasta, ea are netezimea unui desen tehnic de construcție; totuși tocmai această exactitate anonimă, cu aspect mecanic, dă obiectului un aer îndepărtat, misterios. Îndoiala în îndreptățirea „furniturilor“ picturale se manifestă prin faptul că Duchamp a prevăzut tobele aparatului cu șnururi lipite, respectiv cusute, această parte a tabloului primind în felul acesta un relief palpabil al suprafeței. Realității imaginare i se insera un element de realitate „reală“. Aceste fire sînt ambivalente: ele înseamnă atît un model de suprafață, cît și o realitate a lucrurilor, existentă pentru sine — reliefată din îmbinarea suprafețelor — și care se poate adapta la fel de bine și altor corelații. Cu aceasta Duchamp face pasul spre obiectualizare, cu care merge paralel renunțarea la realitatea aparentă, ideală a operei de artă, și în același timp, el comentează — desigur fără s-o cunoască — fraza lui Kandinsky, după care un lucru poate

funcţiona ca o linie, după cum şi o linie poate funcţiona ca un lucru.

Astfel acest pictor ajunge, în felul său, să fie convins de pluralismul semnificaţiei lumii fenomenale. El poate să-şi formeze din aceasta un capital artistico-expresiv şi să treacă în lagărul marii abstracţii. Totuşi aversiunea sa faţă de „pictura fizică" l-a făcut să aleagă un alt drum, care va solicita mai puţin aptitudinile sale manuale decît pe cele speculative. El descoperă că polisemnificaţia lumii, bazată pe libertatea interioară a omului, poate fi dezvăluită prin cea mai mare economie a gesturilor, printr-un minimum de energii organizate. Astfel el ajunge la folosirea elementelor figurative tridimensionale şi de aici la proclamarea lui *„ready-mades"* — deci în domeniul marii realităţi.

Ce trebuie înţeles prin aceasta? Kandinsky considera aducerea în planul vizibilului a „sunetului interior", prin renunţarea la „decorări" şi „aspecte plăcute", ca „rădăcina noului mare realism". „Invelişul exterior al lucrului dat complet şi exclusiv simplu este o separare a lucrului de cea ce este practic folositor şi de răsunetul interiorului." Kandinsky avea aici mereu în vedere contribuţia actului pictării şi a desemnat ca tată al marelui realism pe Rousseau Vameşul, desigur pentru că pe el (ca pe mulţi alţii din contemporanii săi, dintre care Picasso şi Apollinaire) l-a captivat franchețea şi naivitatea acestui pictor de duminică. Duchamp, în schimb, se limitează în „lucrul său gata făcut" (*„ready-mades"*) la actul izolării; prin libera hotărîre, el face din anumite obiecte, obiecte deosebite, *„ready-mades"*. Alegerea renunţă la transformarea într-o structură modelată artistic: demonstraţia înlocuieşte metamorfoza formei.

O treaptă preliminară acesteia o constituie experimentul *„Trois Stopages Etalon"* (il. 11, 1914), a cărei importanţă constă şi în faptul că el indică polivalenţa obiectului de consum, izolat de scopul său „practico-util". Duchamp a lăsat trei fire ţinute orizontal — fiecare de 1 metru lungime, să

cadă pe un plan orizontal. Fiecare fir a luat o figură liniară oarecare. Din infinitele posibilităţi au luat naştere trei „noi figuri ale unităţii de lungime", şi aceasta fără contribuţia artistică, fără intervenţia unei intenţii formale preconcepute. Cele trei figuri ale firelor căzute, provocate de întîmplare, demonstrează într-un fel exemplar principiul libertăţii nelimitate, adică capacitatea materiei de a dobîndi o infinitate de posibilităţi de transformare. Libertatea nelimitată şi precizia coexistă într-unul şi acelaşi obiect, ultima realmente (verificabilă cu metrul), cealaltă potenţial. De aici rezultă polivalenţa obiectului lăsat să cadă. Firele liniare sînt: (a) existenţe tridimensionale palpabile, (b) unităţi convenţionale de măsură şi (c) „figuri" bizare, arbitrare, provocate de hazard. Ultima din aceste însuşiri face din ele metafore vizuale ale imprevizibilului. Se vede, de asemenea, că Duchamp acceptă reducerea prin „mijloace tehnice" (artificii) — firele liniare — totuşi el lasă conducerea pe seama întîmplării sau voinţei sale artistice subiective şi a dorinţei de exprimare. („Primul descoperitor" spune Nietzsche — „este de cele mai multe ori, acel cu totul neobişnuit şi anost fantast — întîmplarea.")

Această retragere de la executarea suverană la bunul plac al întîmplării, de la modelare la simpla prezentare, descoperă un aspect al nemulţumirii antiartistice, care depăşeşte cu mult poziţiile de gîndire ale lui Kadinsky şi Mondrian, prin radicalitatea concluziilor sale. Ca şi Mondrian, Duchamp este convins de „provizoratul artei"; totuşi el nu speră în anularea caracterului de izolare, prin actul cuprinzător de modelare, ci proclamă realitatea preexistentă, în toată întinderea (şi „insignifianţa") ei, ca *„ready-made"*, ca purtătoare de semnificaţie pluristratificată. Cu ajutorul înstrăinării (= izolare a lucrului de ceea ce înseamnă utilitate practică), el pune bazele unui realism emblematic, izvorît din speculaţie, al cărui domeniu de acţiune este pur şi simplu tot aşa de nelimitat ca şi cel al „noii modelări" a lui Mondrian.

Totuşi, în timp ce acesta tinde la *transformarea* totală a realităţii (inclusiv a obiectului de consum), cu ajutorul armonizării bazate pe formă, Duchamp se concentrează asupra *înstrăinării* acesteia. În felul acesta, el nu obţine — ce-i drept — o nouă operă de artă totală, o orchestrare generală, care se întinde de la cel mai mic obiect pînă la oraş, în schimb conţine o infiltrare intelectuală, care — cu toate că se petrece numai în domeniul speculativ — poate fi, de asemenea, înţeleasă ca o totală transformare a realităţii preexistente.

Ca şi Kandinsky, Duchamp neagă că „în principiu" — există „o problemă a formei", dar în acelaşi timp merge mai departe la o atitudine unilaterală, contestînd marii abstracţii — adică picturii „care vorbeşte cu pensula la întîmplare" — mijlocirea conţinutului spiritual. În felul acesta el vine în opoziţie cu creatorul „improvizaţiilor" dramatice şi nu este o întîmplare că — decenii mai tîrziu — el scrie că importanţa ca pictor a lui Kandinsky se află în lucrările geometrico-neutre şi nu în erupţiile de dinaintea războiului.

Ca şi Kandinsky şi Mondrian, Duchamp o rupe cu estetica tabloului cu finalitate proprie: „Eu consider pictura ca un mijloc de expresie, nu ca un scop final. Un mijloc de expresie ca oricare altul, nu un scop care să umple întreaga viaţă". La acest punct de vedere n-au ajuns nici Kadinsky nici Mondrian. Putem bănui impulsurile care l-au împins pe Duchamp la renunţarea la pictură, dacă ne gîndim la echivalenţa marilor realităţi cu marile abstracţiuni, proclamată de Kandinsky. Acesta susţine că orice obiect al percepţiei noastre — „fie el numai un muc de ţigară" — conţine două efecte independente unul de altul: sunetul interior şi sensul exterior. Aşadar i se recunoaşte artistului dreptul „să se folosească de orice formă necesară lui interior, fie că este vorba de un obiect de consum, un corp ceresc, sau o formă materializată deja artistic de către un alt artist." Şi deoarece „acest sunet interior cîştigă intensitate, dacă i se ia sensul exterior practico-util,

care-l înăbuşe" se impune posibilitatea să se substituie alegerea modelării şi, fără multă vorbă, să se renunţe la contribuţia „picturii fizice".

Aceasta a făcut-o Duchamp. El a renunţat la actul picturii nu numai din motive de economie interioară, ci pentru că el îi contestă capacitatea de a face transparente relaţiile şi problemele spirituale. Cu alte cuvinte, pentru că el era convins de faptul că osteneala materială acoperă şi ascunde spiritualul. Aceasta trădează îndoiala în posibilitatea de a acoperi sensurile exprimării cu intenţiile exprimării, respectiv cu obiectele percepute, o reflecţiune care parafrazează în mod negativ, ceea ce Fiedler a scos în evidenţă ca putere arbitrară a operei de artă, adică faptul că o prăpastie de netrecut se deschide între aspectele formale şi conţinuturile percepţiei şi senzaţiei artistului. Bineînţeles că acolo unde Fiedler recunoaşte justificarea operei de artă, Duchamp presupune falsificarea şi devierea spiritualului. Tocmai pentru că ştie despre pluralismul semnificaţiei tuturor semnelor — al celor verbale, ca şi al celor artistice — el nu se încrede în îndărătnicia deviatoare a acestora şi ia o poziţie care este înrudită cu reflecţiunile de critică lingvistică ale lui Ludwig Wittgenstein (1889—1951), exprimate în acelaşi timp: „Limbajul îmbracă gîndurile, şi anume în aşa fel, că după forma exterioară a îmbrăcămintii, nu se poate deduce forma gîndului îmbrăcat; aceasta pentru că forma exterioară a hainei este concepută pentru cu totul ale scopuri, decît acelea de a lăsa să se recunoască forma corpului. Se răspunde negativ întrebării lui Nietzsche ... se acoperă denumirile şi lucrurile? Este limbajul expresia adecvată a tuturor realităţilor?" Totuşi, în timp ce Wittgenstein (ca un pictor ce instituie forme) se adaptează în interiorul limitelor sale verbale — „Limitele limbajului meu înseamnă limitele lumii mele" — Duchamp se angajează să arate *exprimarea de sine* a lucrurilor, să le sustragă semnelor verbale convenţionale şi nesatisfăcătoare dezvoltate de om, prin faptul că nici nu le exprimă

nici nu le descrie, ci le declară simplu drept „*ready-mades*".

Ar fi autoexprimarea uscătorului de sticle înstrăinat superioară — în ceea ce privește univocitatea — uscătorului de sticle pictat, dacă ar exista așa ceva, de mîna lui Duchamp? Întrebarea este greșit pusă. Nu poate fi vorba de univocitate, cînd, pur și simplu, orice fenomen este polivalent — trăsătura de pensulă, ca și mucul de țigară — este vorba de a face cunoscută plurisemnificația lumii vizibile, prin demonstrații intuitive și acest scop îl îndeplinește atît uscătorul de sticle înstrăinat, cît și cel pictat; în convingerea lui Duchamp, chiar mai bine, deoarece nici o „*macchia*" nu se suprapune pe problemele spirituale.

Duchamp — fiind contrariul unui doctrinar imobil — este suficient de liberal pentru a ști că demonstrațiile sale nu exprimă certitudini de nezdruncinat, valabile pentru toate timpurile. Așa cum Wittgenstein vrea să-l stimuleze pe cititorul său la „interpretări lingvistice", tot așa el contează pe contribuția cretoare a privitorului, „căci privitorul stabilește contactul operei cu lumea exterioară, descifrînd și interpretînd proprietățile ei cele mai adînci, și, prin aceasta, aducînd contribuția sa la procesul creator. „El umple oarecum intervalul pe care artistul trebuie să-l lase între intențiile și realizările sale și găsește corelații, în sensul observației lui Wittgenstein: „Orice semn luat *singur* pare mort. Ce-i conferă lui viață? El trăiește prin folosire. Are el respirație vie în el? Sau folosirea este respirația sa? „*Ready-made*", izolat de scopul său obișnuit de folosire, începe, în felul acesta, să fie din nou folosit, dar de data aceasta de interpreții săi. Așa cum se va arăta, în acest proces pot reuși să ia cuvîntul cele mai variate și chiar opuse păreri.

Cuvîntul „*ready-made*" a fost inventat de Duchamp; el explică libertatea spirituală a actului creator, neîmpovărată și netulburată de nici o manipulare meșteșugărească: este ales și denumit un obiect. Totuși ce se urmărește cu asta? Breton înțelege prin aceasta obiecte manufacturate cărora

actul selectiv al artistului le conferă demnitatea operelor de artă. H.P. Roché este de părere că prin trimiterea, în 1917, la o expoziție a unui scaun de closet, Duchamp a voit să spună: „Frumosul este acolo unde îl găsiți". Perspectivele de istoria artei deschise de aceste interpretări înscriu bicicleta și uscătorul de sticle în tradiția antiidealismului european, așadar într-un domeniu din care — de la descoperirea lumii perceptibile — au pornit mereu impulsuri hotărîtoare pentru extinderea repertoriului realităților artistice. Duchamp scoate în evidență un obiect insignifiant; el opune concepției idealiste despre demnitatea subiectului acea concepție, — al cărui crainic, în secolul 19, era Schopenhauer — care impune demnitatea anonimului și insignifiantului. Această înnobilare continua pictura de naturi moarte — accentuat obiectuală a trecutului. Duchamp îndreaptă atenția privitorului spre un exemplar de realitate umilă, neapreciată, și prin acest act al conferirii ne obligă să părăsim deprinderile noastre perceptive. Și această metodă este legitimată istoric prin numeroase modele.

Din toate acestea rezultă concluzia că „*ready-mades*" nu sînt nimic altceva decît un nou capitol în extinderea, menționată, a repertoriului obiectelor. Această interpretare este, ce-i drept, justă, totuși are nevoie de o completare care ține seama de renunțarea lui Duchamp la modelarea artistică, adică la „travestirea" obiectelor sale. Prin faptul că Duchamp idolatrizează *factum brutum*, el se situează nu numai pe linia tradițională a istoriei artei, menționată mai sus, ci și în opoziție cu aceasta. Actul său selectiv se mișcă în opoziție conștientă cu glorificarea modelării subiective și a principiului ei, după care obiectul umil este înnobilat prin „expresie" artistică. Cuprins de îndoiala pe care tînărul Goethe a exprimat-o odată — „Orice formă, chiar cea mai bine simțită, are ceva neadevărat" (1776) — el pledează pentru renunțarea la orice modelare. Prin aceasta, dorința de adevăr și de realitate a lui Duchamp ia o poziție extremă, care privește în două direcții:

raportată la trecut, ea duce înclinarea, caracteristică naturalismului, spre neglijarea formei la punctul ei cel mai extrem, adică o radicalizează pînă la o totală renunțare la formă; pentru viitor, ea proclamă posibilitatea creerii extraartistice a realității și în felul acesta se ajunge de la artă la lipsa de artă.

„*Ready-mades*" sînt așadar ambigui. Provocarea lor antiestetică își bate joc de orgoliul artiștilor, care face paradă de cuceririle scriiturii subiective și de sacrosantele reprezentări valoroase ale „bunului gust". Totuși aparatul anonim scos din „*l'anarchie même de la vie*" (Laforgue) și sustras din sfera sa de utilizare, nu este el prevăzut imediat cu o nouă demnitate? Dacă se va răspunde afirmativ la această întrebare, se ajunge la concluziile citate, ale lui Breton și Roché. Ar fi totuși greșit să se egaleze pur și simplu frumusețea neobișnuitului cu cucerirea a noi straturi de realitate. Duchamp nu practică un „naturalism" materialist, pe prim plan, ci unul emblematic, căruia îi sînt indispensabile ghilimelele. Aceasta înseamnă că lucrurile sale „*ready-mades*" — ca și coiful lui Mambrin — participă la pluralismul semnificației. La toate acestea, cîteva indicații în plus.

Uscătorul de sticle înstrăinat devine un uscător de sticle neobișnuit. Celelalte se află în magazin, el însă — semnat de Duchamp — stă în muzee și expoziții. Împreună cu Walter Benjamin, putem spune că ceea ce-l deosebește de celelalte este „aura" sa. Prin separare, Duchamp dă obiectului o autoritate, pe care acesta n-o poseda ca articol de masă. Se pare că-n același timp el interpretează în felul acesta, stereotipia produsului de masă și vrea să facă conștient pe privitor că și articolul de consum, anonim, poate ajunge în posesia unei aure, dacă i se recunoaște că realitatea sa de consum și de utilitate reprezintă numai unul din multele sale straturi de realitate. Încercarea lui Duchamp de a face conștiente tocmai aceste, straturi, reprezintă o contribuție foarte importantă

pentru dominarea aspectului de masă al civilizației noastre.

Aura, restituită obiectului de consum, poate că, într-o oarecare măsură ne creează obsesia că în definitiv noi trăim întreaga lume perceptibilă ca o lume înstrăinată și dementă. Prin aceasta este înțeleasă transformarea aparatului familiar în fetiș nefamiliar, care — în felul acesta — este proclamat ca esență a enigmaticului și incomunicabilului. Moara de ciocolată a fost interpretată de Breton ca mașină infernală. Cum chiar întîlnirea convențională cu aparatele obișnuite, lăsate în sfera lor de întrebuințare, poate deveni brusc nesigură, o descrie Hofmannsthal — în 1907 — în „Scrisorile unui revenit": „Uneori, dimineața, se întîmplă că ulciorul sau lavoarul — sau un colț de cameră cu masa și cuierul — îmi apar așa de ireale, în ciuda inexprimabilei lor stări neobișnuite, oarecum fantomatice și în același timp provizorii, în așteptare, luînd — ca să zic așa — provizoriu, locul ulciorului adevărat, a lavoarului adevărat, umplut cu apă ... așa ca o plutire de o clipă peste o imensitate fără fund, peste vidul veșnic ..."

Pe lîngă această întîlnire psihopatologică cu uscătorul de sticle, există cea de natură formală. Ea depinde de hotărîrea privitorului de a nu accepta să suporte influența unei trăiri de șoc a realității triviale, ci „să privească lucrurile ca formă în sine, fără prejudiciul semnificației lor convenționale". Această interpretare liberă de orice simbol și de orice sens obiectiv, familiarizează și estetizează, „*ready-made*"-ul și confirmă echivalența exprimată de Kandinsky: dacă un obiect de consum (Kandinsky vorbește de scaun și de masă) este egal ca „lucru" cu o linie, atunci el este, și invers, egal ca valoare formală, de îndată ce „sensul său practico-util" l-a părăsit.

La aceste interpretări se adaugă, în sfîrșit, alta — cu totul lipsită de profunzime — care recunoaște, în mod expres, sensul practico-util și totuși declară uscătorul de sticle frumos. O asemenea interpretare se opune punctului de ve-

dere reprezentat de *l'art pour l'art*, după care este frumos ceva care nu are de îndeplinit un rol utilitar; ea aduce la același numitor valoarea formală și valoarea utilă a obiectului și ia uscătorul de sticle ca exemplu pentru „frumusețea lucrului simplu folositor" (Mondrian), pe care futuriștii o acordau deja formelor unui automobil de curse.

Reflecțiuni de felul acesta ne lămuresc că aportul lui Duchamp ca artist și gînditor nu constă în inventarea de noi forme. Tocmai aceasta hotărește rangul său exemplar, un rang pe care el nu-l împarte cu nimeni. Cariera sa produce o fascinație stranie. Aici obișnuitul este transformat în neobișnuit, relațiile familiare cu realitatea sînt arbitrar răsturnate, totuși aceasta se petrece așa de modest, încît pare ca de la sine înțeles. Dacă ne-am însușit ceva din calmul cu care Duchamp își propune „lucrurile sale gata făcute" *(ready-mades)* ne închipuim că ne aflăm într-un spațiu experimental, în care totul pare profund și totuși transparent și plutind ușor. Aceste gesturi dozate cu economie — timp de cîțiva ani Duchamp n-a demonstrat nimic și s-a limitat la jocul de șah — sînt desfășurate aproape asiatic, dezinteresat și fără încordare. Se bănuiește nu numai că descoperitorului lui *„ready-made"* îi este *indiferent* orice obiect, se ajunge la presupunerea că trăirea echivalenței este strîns legată de filosofia indiferenței. „Ironia mea este cea a indiferenței: metaironia", a spus Duchamp odată. Și: „Nu există nici o soluție, căci nu există nici o problemă".

Această afirmație arată caracterul paradoxal al concepției despre lume a lui Duchamp, căci însăși acceptarea indiferentă a vieții devine ea însăși o „problemă". Se transformă în problema modurilor de comportare, care stau la dispoziția omului în acomodarea sa cu realitatea. Aici nu este vorba de problemele artei, este vorba de un stil de viață, de orientarea omului într-o realitate care, în totalitatea ei, este încărcată cu prea multe sensuri. O cale optimistă de orientare încearcă să arunce o rețea de corelații pline de înțeles — frumuseți de relație", în sensul lui Mondrian — peste realitate și de aici să cîștige o structură ierarhică; un alt drum se dedică sublinierii incoerenței. Duchamp îl alege pe acesta. Pentru el nu există ierarhie preconcepută a valorilor, specii delimitate și concepte de sertar: așa cum el — estompînd limitele — pune în discuție categoria operei de artă poate în schimb, tot așa, să servească ca exemplu în enigmatizarea domeniului generic al „obiectului de consum" în *„ready-made"*. Există numai detalii izolate și chiar surprinzătoarea combinare de lucruri — ca: o colivie cu bucăți de zahăr cubic (de marmură), și un termometru („*Why not sneeze*") (il. 13) — nu reprezintă „frumusețea relațiilor" în felul armoniei cosmice a lui Mondrian, ci devine o manifestare a absurdului. Că în general totul poate fi „conciliat", înseamnă că, „în fond, totul este ireconciliabil".

Numai în caracterul paradoxal al calamburului permite Duchamp, uneori, să apară o pseudoconcordanță, totuși numai pentru ca — pe terenul dublu al echivocului — să ne facă conștienți de îngustimea convențiilor noastre verbale și să ne arate că realitatea este mai complexă decît instrumentele de care ne servim pentru denumirea ei; ea nu se lasă încorsetată în ele. De aici urmează, în mod logic, că datele percepției ne pot furniza numai himere. Figurile formate prin cădere de cele trei fire arată așa ca și cînd firele ar fi de lungimi diferite, cuburile de marmură se aseamănă cu cuburile de zahăr. De aici — în *„ready-mades"* — Duchamp ajunge la presupunerea unui pluralism al semnificației pur și simplu nelimitat — fiecare lucru este determinat din nou de spațiul său înconjurător, pus în noi relații — care, ce-i drept, par să compenseze izolarea, în schimb dizolvă identitatea cu sine a lucrului.

Principiul de bază al acestui stil de viață se numește însingurare. Această afirmație amintește de un aspect, pe care indiferența calmă a lui Duchamp s-a străduit să-l voaleze. Însingurarea este forma tragică de intensificare a unicității omului într-o lume de totală inconcilibialitate. În

al său *opus magnum*, tablou executat pe o mare placă de sticlă *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, (1915—1923), care — în mod semnificativ — poate fi privit din ambele laturi, Duchamp a făcut uz de cele mai importante componente ale repertoriului său fetișist, pentru a arăta — cu metaironia caracteristică lui — că însuși actul dragostei ascunde însingurarea omului, că el nu este nimic mai mult decît o convenție, care dezvăluie incomensurabilitatea acțiunilor și nevoilor noastre cu realizările lor. De aici alte multe particularități ale acestor *ready-mades*: ele sînt produceri de realitate sau, mai bine spus, propunerile realității la retractare. Și din această perspectivă ele dobîndesc, în cele din urmă, o semnificație paradigmatică. Însingurarea lor stă mărturie pentru cea a omului: pluralismul lor rațional (postulat de noi) este însă și singurul mijloc de orientare pe care omul îl are la dispoziție în situația labirintică a existenței sale. Așadar abia *homo ludens*, care poate inventa mereu noi jocuri semantice, se dovedește a fi în posesia suverană a unei libertăți infinite.

ARTA LIPSEI DE ARTĂ

DESPRE PRINCIPII

Declarațiile principiale formulate, prin 1910, reprezintă pentru artist nu puține hotărîri principiale. Trebuie oare să se producă mai departe artă pentru artă, să se expună genialitate subiectivă și să se adapteze noile cuceriri tehnico-formale tradiției introduse de Renaștere, a tabloului de șevalet? Sau trebuie mai mult radicalizate sau sistematizate aceste poziții noi — colajul, montajul, „*ready-made*", „lipsa de formă" a lui Kandinsky și „severitatea formei" a lui Mondrian — și cu ajutorul lor să se pună în discuție sau să se depășească activitatea estetică sau să se dinamiteze colivia de aur a „artei operelor de artă" (Nietzsche) și să se caute puncte de orientare extraestetice.

Acestea sînt problemele care apar peste tot în Europa, cărora zdruncinările concepțiilor despre lume și societate, ale primului război mondial le furnizează argumente suplimentare. Două răspunsuri ies în evidență. Unul reia pozițiile artistice din cîmpul evenimentelor tabloului de șevalet. Pentru aceasta se hotărăsc cubiștii, al căror clasicism iese acum la iveală, expresioniștii și futuriștii, care-și amintesc din nou de modalitatea italiană. Acești pictori — Picasso, Braque, Léger, Chagall, Kokoschka, Nolde, Carrà ș.a. — se înțeleg din nou cu lumea perceptibilă

şi — sprijiniţi pe subiectivitatea lor — se mulţumesc cu noi parafraze formale. Prin faptul că ei aleg subiectiv gradul de realitate, se folosesc de o împuternicire, pe care — de la Renaştere — am văzut-o mereu invocată. În mîinile lor pictura rămîne mai departe ceea ce a fost de secole: expunerea temperamentului (formulat mai pretenţios: dorinţa de expresie) şi a semnăturii autografe a unui geniu. Această voinţă artistică consecventă dă naştere la multe capodopere; încurajată de comerţul cu obiecte de artă, prinde rădăcini în colecţiile burgheziei, în curînd şi în muzee. Cu cît mai importantă este participarea acestor curente şi personalităţi la istoria picturii europene, cu atît mai puternică este situaţia lor în cadrul unei noi determinări de poziţie a forţelor creatoare, monopolizate în acelaşi timp de alte puteri, care trec mult dincolo de convenţiile tabloului de şevalet. Aici nu mai este vorba de valoarea intrinsecă a artei, cu atît mai puţin de practica tradiţională a tabloului de şevalet, aici voinţa artistică îşi dă pe faţă pretenţia de scop în sine, eliberată de îngrădirea ei la un obiect artistic izolat şi înţelează ca un impuls creator aplicat pe scară largă, al cărui scop este să ia în stăpînire — spiritual sau material — întreaga realitate. Acestei încercări i se dedică dadaiştii şi suprarealiştii, gruparea olandeză „De Stijl", „Bauhaus"-ul perioadei din Weimar şi constructivismul rusesc.

Noile determinări de poziţie ale forţelor creatoare împing înspre domeniile de graniţă, care nu numai că pun în discuţie opera de artă, ci anulează chiar propria ei existenţă. Scopul ei este crearea unei realităţi totale, nu numai interpretarea subiectivă a unui anumit aspect al realităţii; dacă cu această ocazie iau naştere şi opere de artă, este de importanţă secundară. Ceea ce îndeamnă la înlăturarea graniţelor contemplaţiei estetice este convingerea că activitatea estetică poate implica numai o parte din posibilităţile creatoare ale omului. De aici urmează că ar fi greşit să se restrîngă acest impuls creator la pro-

ducerea de obiecte estetice, respectiv la categoria profesională „artist". Mondrian scrie în 1920: „Noua configuraţie (modelare) îşi are rădăcinile ei în cubism; ea putea tot aşa de bine să se numească abstracţie reală, pentru că abstractul — la fel ca în ştiinţele matematice, dar fără a atinge absolutul ca aici — poate fi exprimat printr-o realitate practică. Artele decorative, la fel ca şi artele aplicative, dispar în noi configuraţii; mobilierul, tacîmurile ş.a.m.d. iau naştere prin influenţa concomitentă a arhitecturii, sculpturii şi picturii şi se orientează automat după legile noii configuraţii.

Astfel, prin noul spirit, omul creează o nouă frumuseţe, în timp ce mai de mult el o cînta numai liric sau o configura plastic."

Şi suprarealismul tinde la o sinteză: „Cred într-o anulare viitoare a acelor două stări, aparent aşa de contradictorii, a visului şi a realităţii, în unificarea lor într-o realitate absolută, a suprarealităţii *(surréalité)*", proclama Breton.

Acest proiect trece dincolo de domeniul tabloului de şevalet, dincolo de divinizarea operei de artă individuală şi de exhibiţionismul psihic autograf. Şi în privinţa aceasta, scopurile suprarealiştilor şi dadaiştilor corespund — în consecinţa lor extremă — cu cele ale constructivismului. Dacă manifestul „De Stijl", din 1918, protestează împotriva „predominării individualismului, a bunului plac" şi suprarealistul Breton protestează împotriva „proastei glorificări a mîinii", Max Ernst împotriva „basmului despre spiritul creator al artistului" şi a „mizerabilului impuls artistic de distracţie". Crearea izolată — privită ca scop în sine — a operelor de artă, aici ca şi acolo este suspectată de denaturare şi înfrumuseţare, ca o activitate care deviază de la adevăratele probleme ale vieţii şi, în acelaşi timp, împiedică rezolvarea acestora. În general se ia categoric atitudine împotriva oricărei tutelări artistice sau formalistice. Breton atribuie instinctului universal de cunoaştere şi de descoperire al suprarealiştilor o fantezie „în afara oricăror con-

siderații estetice sau morale" și definește: „Suprarealismul se sprijină pe credința într-o realitate superioară a anumitor forme de asociații, pînă acum neglijate, pe autotputernicia visului, pe jocul dezinteresat al reprezentărilor. El caută să suspende definitiv toate celelalte mecanisme psihice și să se transpună pe sine în locul lor, în rezolvarea problemelor de bază ale vieții". „Să înțeleagă viața ca întreg", în felul acesta schițase Gropius străduințele pedagogice ale grupării. Privind retrospectiv asupra activității sale din Weimar și Dessau, el s-a declarat în 1935 pentru aspirația de „a deplasa" — întreaga activitate — „spre integrare și coordonare; să includă totul și să nu excludă nimic". El pledează de aceea pentru experiment, adică pentru o sinceritate creatoare neancorată în nici o dogmă.

Pretenția suprarealistă de totalitate sună: „Totul vorbește de faptul că există un anumit domeniu al spiritului în care viață și moarte, realitate și imaginație, trecut și viitor, comunicabil și necomunicabil, sus și jos, încetează să mai stea unul față de celălalt în poziție de nedepășit. Zadarnic se va căuta înapoia mișcării suprarealiste un alt impuls, decît speranța de a determina acest punct. „Dacă aici se tinde la *coincidentia oppositorum* gruparea „De Stijl" întreprinde concilierea artei, științei, religiei și tehnicii, în timp ce „Bauhaus"-ul — incomparabil mai modest — se mulțumește cu coexistența: după Gropius, pentru „Bauhaus" se pune problema „să exploreze teritoriul care este comun sferelor formale și tehnice și să stabilească unde se află granițele lor". Cu toate că baza metodică este alta, și Bauhaus-ul vrea să depășească contrastele, adică să facă ca arta, tehnica și meșteșugul să poată fi puse în dialog cu arhitectura, sculptura și pictura. Și-n această propunere de scop se ascunde un asociaționism, al cărui conținut infinit — ca la suprarealiști — este „viața": „Ceea ce „Bauhaus"-ul învăța era egalitatea în drepturi a muncii creatoare de toate felurile și angrenarea ei logică înăuntrul ordinii lumii moderne. Ideea noastră

conducătoare era că instinctul de creație nu este nici o chestiune materială, nici una intelectuală, ci simplu, o parte integrală din substanța vieții unei societăți civilizate". Scopul este realizarea unei arhitecturi, „care — asemenea naturii omenești — cuprinde întreaga viață". Și așa cum manifestele suprarealiste evită orice stabilire pe un vocabular precis de forme și, în principiu, se pronunță pentru un caracter deschis, experimental, nelimitat, și Gropius, în privirea sa retrospectivă ar dori să știe că „Bauhaus"-ul este achitat de orice bănuială de dictatură a stilului (cu aceasta avînd probabil și intenția să sublinieze diferența față de mișcarea „De Stijl") „Scopul grupării „Bauhaus" nu constă în propagarea unui oarecare « stil », sistem sau dogmă, ci în executarea unei influențe vii asupra creației. Un « stil Bauhaus » ar fi fost o recidivă a academismului necreator, stagnant ... „Și teoreticienii suprarealiști au avut o atitudine de respingere față de orice codificare a unui stil suprarealist, pentru că ei au pus adesea activitatea creatoare pe aceeași treaptă cu un „aparat pasiv de înregistrare" și ca urmare au fost constrînși să pună, în general, în discuție existența unei „picturi suprarealiste".

Se vede că ambele lagăre au urmat o linie comună în problemele esențiale. Înainte de a încerca să explicăm tendințele suprarealiste și constructiviste ca fenomene istorice complementare, ele trebuie să fie prezentate separat în pretențiile lor teoretice și în realizările concrete.

„ARTA ESTE UN BUN GENERAL"

Această frază se află în manifestul din anul 1897 al grupării vieneze „Secession". Drumul spre curentul olandez „De Stijl", constructivismul rusesc și spre „Bauhaus" — din punct de vedere al istoriei spiritului și formelor — duce prin „Jugendstil"-ul european al secolului, care a avut în gruparea vieneză „Secession" una din cele mai expre-

sive întruchipări ale sale. La rîndul său „Jugendstil"-ul își are originea în mișcările reformatoare care merg înapoi pînă-n mijlocul secolului 19. Cauzele lor negative directe sînt de trei feluri: producția de masă a obiectelor stereotipe de consum, contrastul tot mai puternic și de nedepășit între meșteșug și mașină și condițiile de viață și de lucru ale proletariatului industrial, pe care se bazează acest mecanism de producție.

Cercetării izvoarelor în domeniul istoriei artelor pare să-i fi scăpat pînă acum un document, ale cărui teze — ajungînd pînă-n adîncul secolului 20 — explică în mod evident stîngismul latent al suprarealiștilor și constructiviștilor: polemica lui Marx împotriva lui Stirner, în partea a treia din lucrarea sa „Ideologia germană" (1845/46). Stirner voia să aplice „organizarea muncii" numai „oamenilor obișnuiți", exceptînd pe oamenii importanți, pe „cei unici". El spune: „Nimeni nu poate înlocui munca lui Rafael". Marx opune acesteia o ordine socială, în care, ce-i drept, nu „oricine poate lucra în locul lui Rafael, dar fiecare, în care se ascunde un Rafael, se poate cultiva nestînjenit". În același timp, Marx neagă „unicitatea muncii științifice și artistice", proclamată de Stirner. El emite o teză, al cărei conținut îl întîlnim din nou la suprarealiști și constructiviști.

„Concentrarea exclusivă a talentului artistic în individ și reprimarea sa — legată de aceasta — este, în mare măsură, consecința diviziunii muncii. Chiar dacă în anumite condiții sociale fiecare om ar fi un pictor excelent, aceasta n-ar exclude absolut deloc ca fiecare să fie un pictor original, astfel că și aici deosebirea între munca « omenească » și « unică » devine o pură absurditate. Într-o organizare comunistă a societății este, în orice caz, înlăturată subordonarea artistului față de mărginirea locală și națională, care-și are originea în diviziunea muncii și în încadrarea artistului într-o anumită artă, astfel că el este exclusiv pictor, sculptor ș.a.m.d., și deja numele exprimă suficient mărginirea evoluției sale so-

ciale și dependența sa de diviziunea muncii. Într-o societate comunistă nu mai există pictori, ci cel mult oameni care — printre altele — se ocupă și cu pictura."

Imediat după aceea aceste idei au fost introduse în „Manifestul comunist" (1848). El cere „libera dezvoltare a fiecăruia" ca o „condiție pentru libera dezvoltare a tuturor", „înlăturarea treptată a deosebirii dintre oraș și sat" și „unificarea educației cu producția materială" — anumite utopii constructiviste ale secolului 20 dau formă acestor gînduri. El adresează mesajul său de salvare unui muncitor degradat, devenit un „accesoriu al mașinii" căruia diviziunea muncii nu i-a adus decît robie și i-a răpit orice bucurie a activității sale.

Cîțiva ani mai tîrziu, Ruskin se ocupă și el cu diviziunea muncii și consecințele ei: „*degradation*" și „*slavery*". N-a fost divizată munca, ci segmentat omul care o exercită. Rob și nefiind cointeresat — transformat într-o mașină — el se supune unei obligații care este munca forțată. Și lucrări de mîntuială, ca el însuși sînt și produsele pentru a căror fabricare este înrobit.

Cum trebuie alcătuit procesul de muncă care aduce omul spre sine însuși și-l eliberează? Socialismul estetic al lui Ruskin vede răul în mașină și speră în revenirea la meșteșug. Cu aceasta se asociază admirația pentru stilul gotic și pentru breslele Evului Mediu. Marx condamnă distrugerea „instrumentelor de producție", a mașinilor, distrugere prin care muncitorii — în disperarea lor — vor să obțină din nou poziția apusă a muncitorului medieval. La Marx se argumentează realist, la Ruskin romantic, aici se optează pentru industrie, acolo pentru meșteșug și cu aceasta se pune în discuție o antiteză, care — încă în secolul 20 — va duce la anumite luări de poziție pro și contra.

Expoziția mondială, din 1851, de la Londra — prima organizare de acest gen — a alimentat din nou discuția, prezentînd în fața ochilor fiecăruia conflictul dintre manufactură și mașină. Ea a

inspirat lui Gottfried Semper lucrarea „Ştiinţa, industria şi arta" (1852), în care este cerută industrializarea artelor. În unire cu „ştiinţa orientată spre viaţă" industria trebuie să distrugă tipurile de artă existente, tradiţional meşteşugăreşti, „pentru a putea urma ceva nou şi bun ...". Abia raţionalizarea industrială poate înlătura crusta „afectării" şi „interesul acordat antichităţii", care caracterizează „lipsa de stil a epocii", deschizînd drumul unei producţii orientate material. Vizînd o reformă a învăţămîntului estetic, Semper stigmatizează prăpastia dintre produsul de lux, care — pentru a ne pronunţa împreună cu Stirner — produce un lucru unic pentru un singur individ, şi obiectul şablonizat, de masă. „Avem artişti, dar nu avem artă propriu-zisă". În timp ce un mic strat social se înconjoară cu obiecte frumoase, masa trăieşte în urîţenie. Academiile de artă formează artişti, străini de prezent, pentru „stilul înalt", totuşi — din lipsă de cerere — numai foarte puţini îşi realizează talentul, şi chiar şi aceştia „în dauna realităţii, prin negarea prezentului şi exorcizarea retrospectivă, fantasmagorică a trecutului", aşadar prin escapism romantic. „Ceilalţi se văd aruncaţi pe piaţă şi caută un plasament acolo unde poate fi găsit. Pentru situaţia lor este valabil ceea ce Marx spunea despre muncitorii industriali din capitalism: ei „sînt o marfă ca oricare alt articol de comerţ şi de aceea puşi la discreţia tuturor vicisitudinilor concurenţei, tuturor fluctuaţiilor pieţei."

În deceniile următoare, se impune — în primul rînd — curentul romantic al strădainţelor reformatoare. William Morris, bazat pe tezele lui Ruskin, ostile industriei, trece la acţiune. După modelul Evului Mediu, pe care-l idealizează ca pe paradisul pierdut, el vrea să readucă la viaţă arta meşteşugărească. În 1861 întemeiază o firmă în care se fabrică mobilă, covoare, tapete, textile, dale de pavaj şi picturi pe sticlă, desigur de un nivel artistic ales totuşi — condiţionat de o producţie meşteşugărească — care s-a ridicat la preţuri exorbitante, inaccesibile pentru „marea

masă". Aceeaşi situaţie a fost mai tîrziu cu producţiile bibliofile ale tipografiei Kelmscott, întemeiată în 1890, care, în adevăr, introdusese o nouă epocă a colecţiilor rare, dar care nu erau destinate decît unui mic cerc de colecţionari. În scrierile sale — în curînd foarte răspîndite — Ruskin n-a voit să recunoască aristocratismul inevitabil al acestor strădanii. Comunitatea de meşteşugari şi de artişti întemeiată de el însemna nu numai o renunţare la idealul Renaşterii de *„divino artista"*, ea urmărea unificarea artelor „superioare" cu cele „inferioare". Prin aceasta se exprima critica academizării artistului, introdusă de Renaştere, care în felul acesta se izola de meseriaşi. Morris deduce decăderea artizanatului şi a artei populare, din această sciziune a impulsului creator. El slăveşte mereu Evul Mediu, ca o stare ideală, pentru faptul că acesta nu cunoştea încă opoziţia dintre frumos şi urît, provocată de utilitarism. Tot ce făcea pe atunci meseriaşul, făcea frumos; astăzi el produce în două feluri: opere de artă şi obiecte care nu sînt opere de artă. De aceea este necesar ca obiectul folositor să fie din nou saturat de frumos. Cu toate că se străduieşte să dea din nou demnitate artistică monotoniei zilnice şi aparatelor ei, Morris condamnă acumularea de lux, care nu are de îndeplinit o funcţie adîncă; ba el — cu aluzie precisă la estetica Renaşterii — caracterizează luxul ca cel mai mare duşman al artei. El respinge arta pentru cei puţini şi speră pentru viitor o nouă realizare a armoniei, care — aşa cum crede el — a domnit în Evul Mediu: „o artă creată de popor, pentru popor, care este folosită pentru plăcerea creatorului şi a contemplatorului". Arta trebuie să influenţeze viaţa, nu s-o împodobească; rostul ei este „înnobilarea muncii zilnice şi obişnuite, pentru ca în felul acesta, în locul fricii şi durerii, să apară într-o zi speranţa şi bucuria, ca forţe care îndeamnă pe oameni la muncă şi menţin cursul lumii".

Se cuvine să facem remarca că Nietzsche — la care „democraţia artei" a lui Morris ar fi găsit

cu greu aprobare, dacă ar fi cunoscut-o — a luat, de asemenea, cîţiva ani mai tîrziu, cuvîntul împotriva „artei operei de artă". Se poate vedea de aici cît de mult este răspîndită, către sfîrşitul secolului, nemulţumirea resimţită pentru *l'art pour l'art*. În volumul 2 al lucrării „Omenesc prea omenesc" se spune:

„Împotriva artei operei de artă (artei pentru artă). Înainte de orice şi în primul rînd, arta trebuie să *înfrumuseţeze* viaţa, aşadar să ne facă *pe noi* înşine suportabili altora, şi pe cît posibil plăcuţi: Cu această misiune înaintea ochilor, ea ne moderează şi ne ţine în frîu, creează formele relaţiilor sociale, obligă pe cei prost crescuţi la legile bunei-cuviinţe, ale curăţeniei, politeţii, ale vorbirii şi tăcerii la timpul potrivit. Apoi arta trebuie să *scuze* sau să *răstălmăcească* tot ce este urît, acele aspecte dureroase, oribile, dezgustătoare, care — conform cu originea naturii omeneşti — în ciuda oricărei strădanii, vor apărea mereu la suprafaţă; ea trebuie să procedeze astfel mai cu seamă în privinţa pasiunilor şi durerilor omeneşti şi a spaimelor, şi să facă să licărească sensul în ceea ce este inevitabil sau de nedepăşit, urît. Conform cu această misiune mare, chiar foarte mare a artei, aşa-numita artă propriu-zisă — *cea a operelor de artă*, este numai o anexă."

Arta ca mijloc al stăpînirii şi modelării vieţii; aceasta este ceva ce, în aceşti ani, a fost stabilit ca cerinţă concretă şi postulat ca obiect al unei noi voinţe artistice, sintetice. Primelor începuturi — printre acestea este considerată „*Red House*" (1859) a lui Webb, prima operă colectivă a cercului lui Morris, ieşită din acordul arhitecturii şi decoraţiei interioare — le-a urmat „*White House*" (1878/79), pe care arhitectul E. W. Godwin a construit-o pentru Oscar Wilde şi a mobilat-o împreună cu Whistler. În 1883, diverse impulsuri individuale au exprimat o platformă eficientă în „Arts and Crafts Exhibition Society". Arhitectul şi proiectantul Mackmurdo a creat atunci cîteva incunabule ale „Jugendstilului" ce

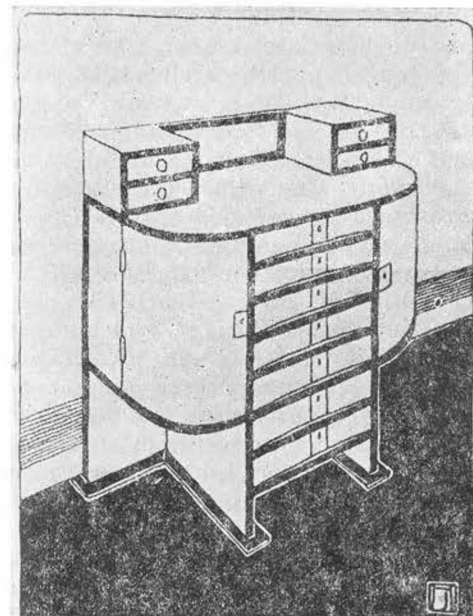
nu-şi găsise încă denumirea. Botezul, în cadrul istoriei artei, a avut loc abia după cîteva decenii. Naşul a fost revista müncheneză „Jugend", întemeiată în anul 1896. Un an mai înainte, negustorul de obiecte de artă S. Bing — originar din Germania — deschide la Paris galeria „Art Nouveau" şi cu aceasta nu numai că a creat noilor năzuinţi un important punct de sprijin european, dar le-a furnizat şi o lozincă, care între timp s-a impus ca un termen de istoria artei.

În anii nouăzeci mişcarea înaintează pe un front larg european: în Anglia cu Shaw, Ashbee, Voysey şi Mackintosh, în Franţa cu cercul parizian din jurul lui Bing şi cu şcoala din Nancy (Gallé, Majorelle), ca şi cu Hector Guimard, „*designer*"-ul staţiilor pariziene de metrou (1900), în Belgia cu Victor Horta (casa Tassel 1892/93) şi Henry van de Velde (casa „De Bloemenwerf", 1895), în Germania cu Eckmann, Obrist, Endell, Behrens şi Riemerschmid, în Austria cu Otto Wagner (staţia de tramvai Karlsplatz, 1898) şi Josef Hoffmann (Palais Stoclet, construit în 1905). Peste tot se arată şi adaosuri fructuoase la „Team-work" ca în cercul din Glasgow, din jurul lui Mackintosh, în „Century Guild" (1880/81) a lui Mackmurdo, în „Guild and School of Handicrafts" (1888) a lui Ashbee, în gruparea vieneză „Secession", din al cărui cerc, mai tîrziu, s-a format „Comunitatea productivă a meşteşugarilor" denumită „Atelierele vieneze" (1903), întemeiată de Hoffmann şi Kolo Moser, în München, în „Atelierele unite", întemeiate de Behrens şi Obrist în 1897, în colonia artiştilor de pe Matildenhöhe din Darmstadt (1899), printre cei mai proeminenţi membri se numărau Behrens şi Olbrich. Încetul cu încetul, inovatorii au pătruns în instituţiile de învăţămînt şi au trecut la reforma acestora: Hoffmann şi Moser au început activitatea didactică, în 1899, la Şcoala de artă aplicată din Viena, în 1902 Riemerschmid a fost chemat la Nürnberg, Behrens, în 1903, la Düsseldorf, Henry van de Velde a început

să predea, în 1904, la Școala de artă aplicată a Marelui Ducat de Saxa din Weimar, al cărui director, unsprezece ani mai tîrziu, l-a propus ca succesor al său pe arhitectul Walter Gropius.

Ajunși în felul acesta la putere și influență, reformatorii se află încleștați într-o luptă pe două fronturi. Refuzul lor privește, pe de o parte, produsul industrial de mică valoare, pe de altă parte, obiectul de consum înzestrat cu lux inutil; el privește, de asemenea, marfa produsă în cantități mari, lipsită de orice modelare, cît și încercarea de a exploata cu meticulozitate arheologică stilurile trecute. Pe de o parte se tindea la eliberarea de sub tutela gîndirii formale istorizante, pe de altă parte se urmărea formularea unei frumuseți moderne — bazată pe etosul meșteșugăresc — care să corespundă condițiilor materialului și funcțiunii. Totuși lozinca acestui nou „stil-util" — „Forma urmează funcția", spune americanul Sullivan, „ceva nepractic nu poate fi niciodată frumos", explică austriacul Wagner — nu acoperă întreaga dimensiune a străduințelor care s-au constituit în aceste decenii și care au fost etichetate ca „Jugendstil" sau „Art nouveau".

Exprimat în linii mari, se pot deosebi două modele formale de bază, unul irațional și altul rațional: curba și unghiul drept. Linearismul curbelor, nelegat de nici o regulă preconcepută, acceptă bucuros asociația cu forme și cu „forțe" repetabile; el poate fi urmărit în linia de frumusețe a lui Hogarth și în *linea serpentinata* a manierismului, pînă la „*movimenti ...simile alle fiamme*" ale lui Leon Battista Alberti. Pîlpîitul și mișcarea bruscă în sus pot fi înțelese ca metafore ale creșterii organice; în el se adună forțele de configurare ale „Jugendstil"-ului, tinzînd la o fantastică luxurianță și la improvizația nefigurativă. Acesta nu este unul din aspectele cele mai puțin importante care se asociază cu admirația îndemînării artistice și ușurinței caligrafice.



3. Josef Hoffmann, *Proiect pentru un bufet*

Ne amintim că Walter Crane propunea desenatorului două metode elementare: schema ovală și schema dreptunghiulară. Cu „Jugendstil"-ul lucrurile stau asemănător: alături de curba dinamică el se folosește de unghiul drept, care calmează și stabilizează toate relațiile formale. (Fig. 3). În timp ce în „linia în formă de bici" este expus un simbol grafic, care este resimțit ca îndrăzneț, prompt și nerepetabil, unghiul drept dă naștere impresiei de ceva „măsurat", adică măsurabil, de relații formale repetabile. Pătratul și dreptunghiul pun bazele unei gramatici libere de ornamente, ele contribuie la o raționalizare a limbajului formal, care ajunge, în cele din urmă, la tipizarea produsului industrial. Buclele și curbele sînt unicități formale, în schimb formele dreptunghiulare pot fi revendicate ca rînduieli impersonale și generalizate. Așadar s-ar putea spune: curba — răspîndită îndeosebi în Franța,

Germania și Spania (la Gaudí) — este predestinată ca mijloc de modelare a unui „unicat" și, în practică, rezervată pentru prelucrarea meșteșugărească; unghiul drept — cultivat în special de englezi și de secesioniștii vienezi, inspirați de ei — este un model de bază, care vine în întîmpinarea indispensabilei standardizări a produsului industrial. Prin urmare în acest contrast este adus la o formulă intuitivă conflictul între meserie și industrie. Un exemplu pentru aceasta sînt conflictele de opinie din Asociația artiștilor germani. Aceasta, întemeiată în 1907, trebuia să aducă în jurul aceleiași mese meseriași, arhitecți și inovatori. Dacă la început erau stăpîni pe situație artiștii care se prezentau ca meseriași, ei trebuiau totuși să se împace, în măsură progresivă, cu o altă aripă care tindea la asociație cu industria. În ajunul primului război mondial, o discuție a provocat formarea de fronturi, devenită de multă vreme inevitabilă. S-a ajuns la o clarificare principială a pozițiilor care se deduceau din contradicția Marx—Ruskin, totuși — așa cum o va arăta problematica „Bauhaus"-ului — cu aceasta n-a fost lichidată, în nici un caz, rivalitatea între meșteșug și industrie. Hermann Muthesius cerea tipizarea produselor, în timp ce Van de Velde n-a pledat pentru unicatul meșteșugăresc, ci — abandonînd presupusul său „corporatism" (el începuse ca pictor poantilist) — s-a retras pe o poziție artistică și declara: „Atîta timp cît vor exista încă artiști în asociația artiștilor, ei vor protesta împotriva oricărei propuneri a unui canon sau a unei tipizări."

Drumul proclamat de Muthesius a fost folosit dealtfel și mai înainte. Deja, în 1905, Richard Riemerschmid prezenta la o expoziție primele mobile proiectate „de mașină" și executate mecanic. Societatea berlineză A.E.G. a numit, în 1907, pe Peter Behrens proiectant (*designer*) șef. Domeniul competenței sale se întindea de la tipul de literă, pînă la arhitectură: el indica tipografiei reclamele și felurile de literă, a proiectat lămpi și ventilatoare pentru produse de serie și,

în 1909, a construit o casă a turbinelor, care a intrat în istoria arhitecturii.

Conflictul dintre tradiționaliști și progresiști a lăsat un punct neatins: rîvna specific mesianică a ambelor părți de a da din nou „stil" vieții, de a întrețese cotidianul cu frumusețe și de a extrage din această frumusețe izvoarele de energie pentru reînvierea omului și a societății. La această strădanie, produsele simple, adesea spartanice, ale „stilului util" — cuvîntul provine de la Otto Wagner — participă la fel cu produsele curbiliniare, care dau dovadă de eleganță și abundență. „Jugendstil"-ul este favorabil talentului multilateral și, în felul acesta, anulează calitatea de specialist conceptului de artist: pictorii se transformă în arhitecți, arhitecții lucrează ca decoratori sau se îndeletnicesc cu diverse meșteșuguri. Cu cît mai puțin știe această mișcare să apeleze la artiști specialiști, cu atît mai mic este deci și interesul ei pentru izolarea formală a modelului tabloului de șevalet. Accentul creator se deplasează de la reproducerea iluzionistă a lumii vizibile, la configurarea de fapt a acesteia, adică la o acțiune de modelare care intervine direct în situația faptică a realității noastre, schimbînd-o nu *in efigia* (pe pînză), ci *de facto*. Acesta este un pas hotărîtor. În modelare, ca și în concepția despre lume, se vrea să se înfrumusețeze din nou nu numai ceea ce este izolat, se vrea înlăturarea contrastelor, ca să se lase genurile și categoriile artistice să se contopească într-o „operă de artă totală" extinsă și să se concilieze din nou artele superioare cu cele inferioare, la fel cum în domeniul social se pledează pentru înlăturarea tensiunilor dintre clase, pentru o viață devenită din nou simplă, în care domnește libertatea, egalitatea și fraternitatea (Morris). Manifestul „Secesiunii vieneze", din 1897, a dat acestor opțiuni o formulă expresivă: „Ne adresăm vouă tuturor, fără deosebire de situație și de avere. Nu cunoaștem nici o deosebire între «arta superioară» și «arta inferioară», între arta pentru bogați și arta pentru săraci. Arta este bun general".

În acesta ca și în alte manifeste ale timpului este foarte mult vorba despre artă. Din nou este luat ca model Evul Mediu, „cînd toți meseriașii erau artiști, așa cum ar trebui să-i numim iarăși“ (Morris). Conceptul de artă este interpretat extensiv, teoria operei totale de artă vrea să facă din orice obiect obiect de artă. Formulat exact, se dorea pe de o parte ca artiștii să se democratizeze, transformîndu-se în meseriași, pe de altă parte însă, să se înnobileze meseriașii ca artiști. Aceasta înseamnă că acum activitatea artistică nu mai este rezervată pictorilor sau sculptorilor confirmați, ea devine un aspect parțial al unui întreg mai mare, ceva înăuntrul multiplelor dimensiuni creatoare ale omului. Noi recunoaștem astăzi aspectul pozitiv al acestui expansionism, care — pur și simplu — supune competenței sale fiecare sarcină de modelare, de la scrumieră și abajur, pînă la clădire.

O mișcare care lucrează conștient prin estomparea granițelor formale și categoriale și face să se transforme una în alta formele ornamentale și cele obiective, care transformă aparatul de consum într-o operă de artă, o asemenea mișcare trebuia să-și atragă critica acelora care vedeau în depășirea granițelor nu numai expansiunea, ci diluarea substanței artistice, ca și a celor care acuzau pe artistul ce proiecta un scaun, de falsificare estetică a unui obiect de consum. Artistul vienez Adolf Loos a reprezentat acest punct de vedere în modul cel mai limpede și cel mai ingenios. El pretinde că omul modern ar resimți „amestecarea artei cu obiectele de consum ca cea mai puternică înjosire ce s-ar putea cauza acesteia“. În acest protest împotriva barbarului „abuz al artiștilor“ nu se ascunde ostilitatea împotriva artei, ci o foarte severă, exclusivistă idee despre opera de artă, care — ce-i drept — susține că cizmarul să rămînă la calapoadele sale, dar în același timp interzice și artistului amestecul în competența meseriașului. Bineînțeles la aceasta se adaugă un alt motiv de gîndire, pe care mai tîrziu dadaiștii îl vor

radicaliza, adică îl vor generaliza. Loos se îndreaptă împotriva supraofertei operelor de artă, împotriva tendințelor inflaționiste ale „Jugendstil“-ului și, în general, împotriva exhibiționismului formal, care vrea să iasă în relief în orice obiect. De aceea, în vestitul său eseu, „Ornament și crimă“ (1908), el pledează pentru simplitatea ascetică și cu aceasta continuă ideile secolului 19, care coincid cu începuturile „stilului util“ industrial. Ruskin condamnase deja ornamentul la clădirile cu destinație specială, pentru că el ascunde „necesitățile“ și Sullivan se pronunța pentru o renunțare, cel puțin provizorie, la ornament.

Această asceză înrădăcinată în motive morale trădează o atitudine caracteristică nordului puritano-protestant al Europei și Lumii Noi, a cărei valoare documentară pentru istoria spiritului nu poate fi apreciată așa cum ar trebui. Aici are loc pătrunderea motivelor de acțiune, inițial religioase, în modelarea artistică a mediului înconjurător. Așa cum a arătat Max Weber, radicala îngrădire a consumului de lux aparține scopurilor ascezei lumii interioare protestante. Nu proprietatea, ci utilizarea irațională a acesteia este interzisă, mai ales, „aprecierea formelor evidente de lux, condamnabile, ca divinizarea naturii — așa cum ele erau frecvente în simțirea feudală — în locul utilizării raționale și utilitariste, voite de Dumnezeu, pentru scopurile vitale ale individului și comunității“. Că acest stil de viață, ce poate fi identificat cu anumite trăsături ascetice ale „Jugendstil“-ului, este un proces de secularizare, devine evident dacă ne gîndim că noțiunea „confort“ înseamnă inițial consolare spirituală.

Mișcările din Rusia, Țările de Jos și Germania, care trebuie expuse în cele ce urmează — preiau „de la Jugendstil“ dezbaterea în continuare a următoarelor probleme: cum trebuie să arate noua operă totală de artă, unde încetează linia de

demarcaţie între opera de artă şi produsul de serie şi pînă unde poate fi asigurată existenţa separată a operei de artă în cadrul acestei totalităţi stilistice sau aceasta trebuie privită ca un provizorat.

CONSTRUCTIVISMUL RUSESC

La sfîrşitul secolului 19, arta Rusiei — oscilînd între luarea de atitudine naţională şi internaţională — se afla în contact strîns cu cea a occidentului. O mişcare înrudită cu panestetismul „Jugendstil"-ului şi-a creat, în 1898, un purtător de cuvînt în revista „Mir Iskusstvo" (Lumea artei). Prin sublinierea legităţii specifice a artei, de la artiştii preoţi trebuia să pornească reînvierea întregii umanităţi şi a vieţii. În mai mică măsură decît în vestul obligat convenţiilor Renaşterii, este avută în vedere — în Rusia — inutilitatea tabloului de şevalet, atît la realişti — ca de exemplu la „ambulanţi" — cît şi la simbolişti. Tot mereu îşi spune cuvîntul dorinţa de a folosi arta nu pentru idealizarea vieţii, ci pentru a face din ea parte integrantă a acestei vieţi.

Mişcările avangardiste ale Europei de vest, în special cubismul şi futurismul, au fost repede urmate şi imitate, dar luate de asemenea şi ca pretext pentru proclamaţii antioccidentale, ca de exemplu în gruparea întemeiată în 1912 „Coada măgarului", la a cărei primă expoziţie au participat Tatlin, Malevici, Larionov şi Goncearova. În anul următor, a făcut senzaţie o expoziţie în care Larionov a arătat versiunea sa despre pictura pură, nefigurativă: reionismul. Manifestul său este o încercare furtunoasă de a ajunge la o sinteză din diverse argumente artistice şi extraartistice:

„Negăm valoarea individului în opera de artă... Trăiască frumosul Răsărit! ... Trăiască naţionalismul! ... Reionismul este o sinteză a cubismului, futurismului şi orfismului. De acum începe adevărata libertate a artei; viaţa se re-

gleză, după legile picturii, ca existenţă independentă, cu forme, culori şi nuanţe proprii..."

Totuşi Larionov recunoaşte acestei vieţi şi o viguroasă forţă proprie, cizelată extraartistic de produsele civilizaţiei tehnice: „Geniul epocii noastre sînt pantalonii, jachetele, autobuzele, avioanele, trenurile, vasele mărețe; ce farmec, ce epocă incomparabil de mare a istoriei lumii!" Aceste fraze amintesc de entuziasmul futuriştilor pentru civilizaţie.

În 1913, Tatlin a mers la Picasso, la Paris, şi a cunoscut acolo pasul care duce dincolo de realitatea geometrică aparentă a cubismului: colajul şi montajul. El a revenit curînd în Rusia şi a organizat o expoziţie a construcţiilor sale materiale. După deviza „Materiale reale într-un spaţiu real", reliefurile sale constituie realităţi palpabile, cu forţă proprie, care n-au nevoie nici de ramă, nici de fundal. Aceste construcţii în relief contrazic, pe de o parte, principiile esteticii imitative, deoarece ele pun pe „a face" înaintea lui „a imita", pe de altă parte, în ele se ascunde un factor realist de înrîurire, adică materialele noi, încă neprezentate estetic.

Emanciparea tratării formei este însă numai o latură a constructivismului lui Tatlin. Scutit de a mai imita realitatea, obiectul artistic prezintă curînd o disponibilitate, care se va lăsa folosită pentru scopuri noi. În felul acesta s-a ajuns la constructivismul aplicat. Un prim exemplu este amenajarea interioară de la „Caffé Pittoresque" din Petrograd (1917), la care Tatlin a colaborat cu Rodcenko. Rodcenko a devenit cunoscut în 1916, printr-o expoziţie; el şi-a propus să devină artist inginer. Efectul acestei configurări spaţiale este descris astfel: „Plăsmuirile ei dinamice — din lemn, metal şi carton — atîrnau pe pereţi, se ascundeau în colţuri, se înălţau din tavanul micului spaţiu şi dovedeau că un spaţiu nu poate fi închis prin corpuri solide. Corpurile de iluminat au fost, de asemenea, îmbrăcate cu astfel de construcţii. Suprafeţele de lumină şi umbră care se pătrundeau reciproc despicau spaţiul

în continuare și-l făceau să apară dinamic" (C. Gray).

Ideea spațializării, așadar pasul de la tabloul bidimensional la construcția tridimensională l-a preocupat și pe pictorul Casimir Malevici (1878—1935). Începuturile sale, colorate într-o manieră occidentală, se înscriu în conceptul cubisto-futurist. Totuși produsul abstractizant, geometrizant nu-l satisface, căci el dă naștere numai unei adîncimi relative, nu uneia absolute; el rămîne dependent de lumea experienței și nu stabilește" valori reale", care să-și fie lor înșile suficiente. În jurul lui 1913, Malevici atinge un nou țărm al nonfigurativului. El așează un pătrat negru pe o suprafață albă și mai tîrziu a combinat dialectica dintre figură și fond — un pătrat alb pe un plan alb al imaginii. În timp ce Kandinsky imaginează o lume, dramatic încălzită, a catastrofelor și confuziilor, iar Larionov dematerializează materia în fascicole de energie luminoasă (trăgînd astfel consecințele extreme ale valorii mistice a luminii, promovate de impresioniști), Malevici se concentrează asupra unui desen metaforic, lipsit total de evenimente și conflicte. Suprematismul se poate compara cel mai bine cu Mondrian, totuși trebuie avută în vedere o deosebire esențială. Olandezul construiește cu eșafodaj relațional, care corespunde cu verticalele și orizontalele ramei și în care elementele individuale ale suprafeței și axei, eliberate de propria lor valoare, constituie o frumusețe a relației. Malevici configurează cuvinte formale individuale — cruce, pătrat, cerc și dreptunghi — neatinse de legăturile constructive, într-un spațiu plastic pe care pare să-l străbată un infinit în suspensie. Pătratul rămîne pătrat, el nu vrea să intre într-o structură de coordonate.

Mai puternic decît la Mondrian apare un element vizionar. Malevici nu vrea numai să dezvăluie elementele tabloului și să le elibereze de folosirea lor abuzivă în „ilustrarea istoriei moravurilor", el vrea să ilustreze „supremația emoției pure". Suprafața destinată pînă acum să fie

umplută, ordonată, prevăzută cu anecdote plastice sau aspecte formale, este transformată în cîmp de tensiune, pe care trebuie să aibă loc senzația lipsei de scop (senzația inutilității). O asemenea senzație poate avea echivalentul său plastic numai în lipsa de obiect. În sensul strict al cuvîntului, ea trebuie să se limiteze la suprafața monocromă a tabloului, căci numai absența oricăror aspecte formale garantează „senzației inutilității" concentrația maximă. Suprafața goală întruchipează universul și neantul, plinul și golul, începutul și sfîrșitul, existența și nonexistența. Această renunțare la lumea „voinței și reprezentării" este inatacabilă din punct de vedere filosofic, artistic, însă ea este egală cu autoanularea actului de creație, căci de fapt poate fi pictată numai *o dată*. Cine pornește de la convingerea că obiectualizarea senzației lipsită de obiect înseamnă falsificarea acesteia, trebuie să se mulțumească cu pătratul gol în care stau pregătite felurite conținuturi ale lumii, constituind un absolut care nu știe încă nimic despre „complicațiile realității", pe care noi încercăm să le pătrundem prin intermediul percepțiilor. Din această atitudine rezultă relații cu pictura veche rusească, de icoane, care a fost descoperită de pictorii avangardiști într-o expoziție organizată în 1913. Icoana susține, de asemenea, o expunere spirituală a ființei, care — o dată formulată într-un prototip — nu mai poate fi nici îmbogățită, nici modificată, ci numai recunoscută. Actul pictării este considerat ca materializarea unei iluminări interioare; el stă în afara criteriilor subiective ale gustului, care pretind de la artist ca el să înfățișeze mereu noi aspecte ale „imaginii sale despre lume".

Malevici nu s-a mulțumit cu situația punctului zero a pătratului alb, ci a legat senzația inutilității mereu de alte desene, așadar a obiectualizat-o. Cu toate că el vrea să mențină suprematismul liber „de orice tendințe sociale sau materiale", se poate presupune că revoluția din octombrie i-a insuflat ideea să proiecteze modele pentru

viitoarea ordine socială. „Obiectele sale arhitectonice" au luat naștere prin transpunerea în spațiu a formelor și relațiilor lor formale, dezvoltate pentru suprafață. Această „nouă arhitectură" este consecința unei răsturnări dialectice: de îndată ce elementele geometrizante ale tabloului nu mai sînt obligate interpretării realității, ele devin „pietre de construcție" și libere pentru producerea realităților concrete, tridimensionale (il. 15).

„Lăsați-ne să smulgem lumea din mîinile naturii și să construim o lume nouă care să aparțină oamenilor." Cînd Malevici a formulat această pretenție el împărtășea evident optimismul revoluționar al prietenilor săi, cu toate că unii din aceștia se puseseră disparat — fără rezerve — la dispoziția evenimentelor politice. Maiakovski proclama în 1918: „Nu avem nevoie de un mausoleu al artei unde se adoră operele moarte, ci de un atelier al spiritului omenesc..." Și Nicolai Bunin scria: „Artistul nu mai trebuie să fie o victimă și nici opera sa un obiect de venerație. Avem de pe acum «cultura mijloacelor materiale», care indică drumul spre o artă nouă proletară: trebuie să înceapă o cu totul altă eră în artă. Proletarul va produce case noi, străzi noi, noi obiecte de consum... Arta proletariatului nu este cutie de moaște, în care se contemplă indiferent lucrurile, ci muncă, o fabrică care produce noi opere de artă" (1918). Renunțînd la activitatea speculativă a pictării tabloului, artiștii — după o frumoasă expresie a lui Maiakovski — fac „din străzi pensula lor și din piețe paleta lor", dar pentru asta, bineînțeles că nu recoltează totdeauna aplauzele maselor proletare.

Reforma învățămîntului științific academic trebuia să pregătească artiști pentru marile misiuni sociale. Tocmai această reformă, în decursul înflăcăratelor dezbateri, a scos în evidență două interpretări diferite. Căci năzuința comună tuturor avangardiștilor de a aduce arta în contact strîns cu „viața" ajunge la o răscruce și trebuie

să se hotărască dacă se suprimă opera de artă în favoarea unui utilitarism industrial total sau dacă — cu ajutorul unui concept stilistic cuprinzător — trebuie s-o împuternicească pentru indicarea sensului vieții. Astfel se formează două tabere: într-una găsim un fel de a gîndi care se încadrează în viziunea neoplatonismului: ea este constituită din Malevici, Kandinsky (care, în 1914, revenise în patrie) și din frații Naum Gabo și Anton Pevsner. În această grupare se face opoziție artistului inginer pe care-l postulau Tatlin și Rodcenko, și căruia i se potrivește definiția radicală de stînga a constructivismului dată, în 1922, de Alexander Gan.

„Configurarea faptică a obiectului trebuie să înlocuiască combinația artistică. Obiectul trebuie tratat ca întreg; el nu trebuie să reprezinte un stil necunoscut, ci să înfățișeze exclusiv produsul unei ordini industriale, ca de exemplu un vagon și un avion. În timpurile anterioare arta servea scopurilor pur practice: ea era un element organizatoric al muncii, crea între toți participanții o unitate a dispoziției și o coordonare a acestei dispoziții cu munca. Pictura, sculptura și teatrul sînt forme materiale ale unei estetici burghezo-capitaliste, care satisfăceau cerințele «spirituale» ale unei societăți neorganizate. Omul de formație marxistă a învins o dată pentru totdeauna arta pentru artă și caută inovații în domeniul materialelor industriale. A trecut timpul artei pure și aplicate; ea trebuie să cedeze în fața finalității sociale... Nimic nu este lăsat la voia hazardului incalculabil, gustului orb sau capriciului critic. Totul trebuie organizat zilnic sau funcțional... Arta este moartă!"

În timp ce aripa stîngă a constructivismului vrea să transforme arta în producție industrială, Gabo și Pevsner — în manifestul lor realist din 5 august 1920 — pledează pentru un „nou stil mare", a cărui bază trebuie să fie „legile reale ale vieții". Arta este din nou înțeleasă nu ca supraînălțare idealizantă a vieții profane, ci ca expresia cea mai concentrată a acesteia:

„Totul este minciună..., numai viaţa şi legile ei sînt adevărate şi în viaţă este frumos, înţelept, puternic şi sincer numai cel ce munceşte, căci viaţa nu cunoaşte frumuseţea ca măsură estetică... realitatea este cea mai mare frumuseţe.

Viaţa nu cunoaşte nici rău nici bine, nici dreptatea ca unitate de măsură a moralei... necesitatea este suprema şi cea mai justificată morală. Viaţa nu cunoaşte adevăruri generalizate abstract, ca norme ale cunoaşterii, fapta este supremul şi cel mai sigur adevăr. Astfel sînt legile neînduplecatei vieţi...

Manifestăm în pieţe şi pe străzi dorinţele noastre, în convingerea că arta nu poate rămîne un azil pentru cei inutili, nu poate fi consolare pentru obosiţi şi nici justificare pentru leneşi. Arta este chemată să însoţească omul peste tot unde viaţa sa modestă se desfăşoară şi funcţionează... La locul de montaj, la masă, la lucru, în timpul odihnei, la joc, în zilele de lucru şi în zilele de sărbătoare... Acasă şi pe stradă... pentru ca flacăra vieţii să nu se stingă în umanitate".

Deşi ei pledează în felul acesta pentru omniprezenţa operei de artă, Gabo şi Pevsner nu se gîndesc la unificarea ei cu obiectul de consum şi resping utilitarismul estetizant. Ceea ce ei înţeleg prin „viaţă" s-ar putea considera, în primul rînd, ca un imoralism filosofic, care porneşte de la Nietzsche şi futurişti. Văzut mai precis, aici este totuşi vorba de *spaţiu* şi *timp* ca „singurele forme în care viaţa se întemeiază şi în care, de aceea, trebuie să se întemeieze arta". Sînt respinse culoarea, posibilităţile descriptive, reprezentative ale liniei, volumul ca formă spaţială picturală şi sculpturală şi masa, ca element plastic al sculpturii. În schimb trebuie introdus un nou element în artă: „ritmurile cinetice ca forme de bază ale percepţiei noastre a timpului real". Un exemplu pentru aceasta este o construcţie cinetică, din 1920, a lui Gabo; o vergea metalică transpusă în vibraţie motorie. O asemenea construcţie se foloseşte de o dimensiune a percepţiei sustrasă pînă acum plasticii, căci ea trebuie transpusă în mişcare. Dintr-un obiect ea devine un eveniment, pe care privitorul trebuie să-l citească într-un interval de timp. Mişcarea reală înmulţeşte volumul formal (profilat), respectiv volumul spaţial al vergelei metalice, adică obiectul în stare de repaus trebuie considerat numai ca plastică potenţială; abia spaţializarea produsă de motor îi dă propria lui dimensiune.

Pentru scurtă vreme, avangardiştii au putut vorbi în suita deschiderii revoluţionare. Ei aveau voie în zilele de sărbători politice să organizeze pieţele şi străzile şi să însceneze tribunale satirice, publice. Ocupau posturi importante în administraţia statală a artei şi în universităţile reformate. În special limbajul formal constructivist găsea peste tot un cîmp de activitate, acolo unde agitaţia politică avea nevoie de semnalele lui vizuale: în tipografie şi în afişaj, în teatru şi în organizarea expoziţiilor. Totuşi în 1922, cînd Alexander Gan a caracterizat arta burgheză ca depăşită, purtătorii de cuvînt ai acesteia s-au organizat deja pentru contraacţiune. Gabo a ajuns în Anglia, unde — în anii treizeci — a putut juca un rol important la concentrarea forţelor constructiviste. El trăieşte astăzi în S.U.A. Fratele său Pevsner s-a stabilit în Franţa. El Lissitzky — în 1921 — a pledat într-un articol pentru sinteza între pictură şi arhitectură. În 1927 Malevici a venit pentru o scurtă vizită în Germania. Gruparea „Bauhaus" a publicat tratatul său „Lumea fără obiect". În 1922, Kandinsky a fost primit ca „maistru de forme (*Formmeister*) în atelierul pentru pictură murală", în corpul profesoral al „Bauhaus-ului" din Weimar care, zece ani mai tîrziu, a fost desfiinţat şi închis de naţional-socialişti, ca pepinieră a „bolşevismului cultural".

„DE STIJL"

Trecuse mai puțin de un sfert de secol de la moartea lui Vincent Van Gogh, cînd a luat ființă o grupare de artiști, ale căror idealuri erau diametral opuse celor ale apostolului expresionismului. La 16 iunie 1917 a apărut primul număr al revistei „De Stijl", cu o prefață a lui Theo van Doesburg și articole semnate de Mondrian, Vilmos Huszar, J. J. P. Oud și A. Kok. La numerele ulterioare au colaborat pictorii Gino Severini și Bart van der Leck, arhitecții Jan Wils și Robert van't Hoff și sculptorul Georges Vantongerloo.

Însuși numele grupării arată pentru ce și împotriva cui apărea ea. Sînt respinse aspectele capricioase ale naturii, neregulate și inepuizabile în diversitatea lor și formele artistice care au luat naștere cu referire la psihologiile subiectivității și temperamentului. (Și în „Manifestul realist" s-a luat atitudine împotriva „delicateții" și „dispoziției".) Este respins ceea ce nu se poate măsura obiectiv, ci permite să fie resimțit numai subiectiv: scriitura încărcată de expresie și exagerare barocă, capriciul expresiv și „înșelătoria" lirismului pur și simplu, care se strîmbă interesant, în timp ce operează cu conflicte și tensiuni tragice.

Acestei refuzări i se opune o tabelă a valorilor, care culminează în principiile clarității, preciziei și echilibrului. Artistul nu trebuie să imite „complicațiile realității" (Hegel), nici în diversitatea lor senzorială, nici să le parafrazeze din unghiul său subiectiv de trăire; el trebuie să le obiectiveze, adică să distileze accidentalul în legic. Abia cînd i-a reușit să stabilească relații de echilibru, el va observa unitatea interioară care se află la baza tuturor fenomenelor naturii.

Doesburg declarase încă în 1912: „Dacă se dezbracă natura de formele ei, ceea ce rămîne în plus este stilul". Acesta este drumul care duce de la înfățișările lucrurilor la structura lor, la esențele care acționează în ele. Filosoful olandez

Schoenmaker, un important mentor al mișcării, declară: „în artă stilul înseamnă: universalul în locul particularului. Stilul integrează arta în viața culturală generală".

Totdeauna cînd arta tinde spre domenii extra-artistice ea suferă o schimbare de rang; în același timp ea se încarcă cu obligații suplimentare, care pun în discuție propria ei independență. „De Stijl" aparține mișcărilor secolului nostru, care atribuie actului de creație scopuri universale. Se tinde la o înnoire a omului și a condițiilor sale de viață. Arta eliberată de asuprire trebuie să pună și viața pe fundația libertății. Această voință vastă constrînge la determinarea pozițiilor, adică la înțelegerea cu alte domenii în care omul instituie valori, respectiv încearcă să domine prezentul modelîndu-l. Cum se comportă (așa sună întrebarea) arta față de știință, de tehnică, de religie?

Idealul înnoirii universale a vieții cere acțiune comună, nu izolare artistică: el pledează pentru concordanță, nu pentru delimitarea domeniilor de competență. Artistul este una cu inginerul în strădania de a dematerializa natura. Și asemenea tehnicianului, el nu vrea să lucreze în izolarea atelierului, ci să se amestece concret în condițiile sociale și economice de viață, să modeleze realitatea și s-o facă rațională. „Stilul" trebuie să înlocuiască natura confuză, să depășească legea războiului. Curentul raționalist extrem al acestui ideal este indicat de sentința lui Severini: „Procesul de construcție al unei mașini este analog celui al unei opere de artă". Se recunoaște aici suprastructura estetică futuristă, care consideră un automobil de curse mai frumos decît *Victoria din Samothrace*.

O artă care nu vrea să depindă de capriciu și de temperament, nu poate rezista ispitei de a se declara un instrument obiectiv de cunoaștere și de a pretinde analogii cu știința. Vantongerloo exprimă acest punct de vedere: „Arta este o știință și nu un capriciu."

Totuși, pe lîngă aceste determinări raționalist-utilitariste ale operei de artă există și altele care se bizuie pe impulsurile iraționale ale actului de creație. Într-o privire retrospectivă, scrisă în 1929, van Doesburg subliniază conținutul semnificativ supraratțional și alogic al cuvîntului „configurare" (beelding) și vede în el manifestarea adîncimii pe suprafață, echilibrul interiorului cu exteriorul, devenit concret. O astfel de *unio mistica* transpune activitatea artistică în apropierea religiei. Pe deplin consecvent, arta va fi de aceea pusă în concordanță cu toate interpretările prin care omul încearcă să se definească pe sine și universul. Odată recunoscut faptul că viața, religia, știința și arta se întîlnesc în strădania pentru o viziune clară a universului, nu mai este decît un pas pentru afirmarea echivalenței artei și religiei. În felul acesta arta este sacralizată, iar religia secularizată; amîndouă au datoria de a-i proiecta omului universul.

Universalismul susținut de gruparea „De Stijl" cuprinde atît modelarea concretă a mediului înconjurător, cît și interpretarea metafizică a vieții. Pe de o parte el vrea să pătrundă pînă la cele mai adînci și ultime informații despre legile universale, pe de altă parte — de asemenea — și la polul opus al speculației mistice, să arunce o punte de legătură peste prăpastia dintre artă și viață, printr-o voință stilistică sistematizată, colectivă. Arta este surogat al religiei (susține van Doesburg), însă — pe lîngă aceasta — ei îi revine sarcina modelării armonice a mediului înconjurător; ea trebuie să ajute omului să domine nu numai rațional natura, ci s-o stăpînească și acționînd, să organizeze totalitatea spațiului său vital, să-l prevadă cu ordine și structură. „Arta construiește, structurează, transformă în realitate. Expresia artistică urmează cursul vieții, nu al naturii."

Avînd în vedere astfel de țeluri, se naște întrebarea dacă arta — în cazul că ar vrea să țină evidența tuturor acestor domenii de competență — mai poate avea o existență proprie sau dacă, după aducerea la bun sfîrșit a marilor sarcini, se va dizolva în „viața reală". Împotriva autorității proprii a artei — apărată inițial de teoreticienii grupării „De Stijl" — se impune treptat o concepție (am întîlnit-o deja în reflecțiile lui Mondrian) care recunoaște, ce-i drept, artei un rol hotărîtor ca instrument spiritual de cunoaștere, dar — în același timp — îi prezice și dizolvarea ei în viață. „Atîta timp cît individul posedă conștiința unei epoci, arta rămîne legată de viața obișnuită și este folosită mai ales ca expresie a acestei vieți. Dacă viața va fi odată dominată de universal, arta — în comparație cu viața — va deveni neverosimilă, inutilă..." De îndată ce frumusețea se maturizează ca realitate palpabilă, arta devine de prisos, susține van Doesburg și adaugă: „Omenirea nu va pierde mult cu aceasta." Prin asemenea gînduri iconoclaste străbate bagajul calvinist de idei. Ele își au rădăcina în neîncrederea morală față de arta de lux și de seducerea simțurilor, considerată ca ceva inutil, de care necesitatea morală se poate lipsi.

Această perspectivă ne dezvăluie sursele aparținînd istoriei artei și istoriei spiritului ale mișcării „De Stijl." Aici se încadrează tectonizarea — provocată de Cézanne — a limbajului formal, la care — similar cu constructiviștii ruși — se fac eforturi, pe de o parte să se moștenească cubismul, pe de altă parte să-l îmbunătățească, deoarece i se reproșează că el nu a acceptat „consecința logică a propriilor lui descoperiri", adică dezvoltarea abstracției la „expresia realității pure" (Mondrian). O altă sursă este aripa geometrică a „Jugendstil"-ului, care anticipează relația formală de bază a grupării olandeze, unghiul drept.

Fundalul istorico-spiritual al lui „De Stijl" se extinde la diverse curente ale idealismului filosofic și ajunge înapoi pînă la teoria artei din Evul Mediu. Căutarea unei esențe care să pătrundă aparența trădează legătura cu doctrina platonică, ale cărei reflexe le-am putut observa încă la reprezentanții aripii idealiste a constructivismului rusesc. În acest sens este citată urmă-

toarea maximă a lui Plotin: „Arta se află deasupra naturii, căci ea exprimă ideile, în timp ce obiectele naturii sînt numai imitații nesatisfăcătoare ale acestora. „Regularitatea geometrică se bizuie pe sfîntul Augustin („În artă numărul este totul") și pe părinții bisericii. Idealurile formale ale clarității, preciziei și minuțiozității se pot deduce din teoria frumosului a lui Toma d'Aquino ale cărui maxime se numesc *claritas*, *perfectio* și *proportio*. Pe lîngă aceasta se mai adaugă bagajul calvinist de idei, pe care l-a indicat Jaffé. Cine reprezintă divinul în lumesc îl voalează și-l profanează; în această convingere antisenzualistă se întîlnesc iconoclaștii protestanți ai secolului 16 și spiritualismul ascetic al lui „De Stijl". Este evident că purificarea „naturii" prin „stil" nu-și are rădăcina numai într-un purism estetic, ci că primește impulsuri morale esențiale de-a dreptul de la disprețul „naturalului", de la neîncrederea față de lumea simțurilor și a instinctelor.

În care domeniu puteau să se realizeze aceste idei? Posibilitățile de ilustrare, la îndemîna picturii, se extind la variațiile elementare de bază, decretate. Acestea sînt: unghiul drept, cele trei culori fundamentale (roșu, galben, albastru), ca și negru și alb. În acest limbaj formal omogen și conștient monoton a intervenit abia în anul 1924 o schimbare: van Doesburg rotește unghiul drept cu 45 grade, astfel că el nu se mai desfășoară paralel cu rama tabloului. Acest „elementarism" nu este acceptat de Mondrian, care — după aceasta — părăsește, în 1925, gruparea și încetează colaborarea sa la revista acesteia. Theo van Doesburg, care — de la bun început — a fost forța motrice spirituală și organizatorică a mișcării, va deveni în anii următori oarecum personificarea ei. Astfel că moartea sa, la 7 mai 1931, a însemnat sfîrșitul strădaniilor colective și realizărilor grupării.

Pictorii din mișcarea „De Stijl:" Mondrian, van Doesburg, van der Leck pun la dispoziția utopismului social nu numai icoane religioase neprihănite, ci pregătesc de asemenea trecerea din cea de-a doua în cea de-a treia dimensiune: funcționalismul arhitectural al lui Oud, Rietveld și van Eesteren. Tocmai aici, în înțelegerea cu scopurile utilitare, se vede că „De Stijl" se întemeia pe idei formale, nu pe idei utilitare și că, în practică, ostilitatea față de artă a fost mereu depășită de considerații artistice. În loc să se dezavueze arta și să se producă simple clădiri utilitare, a existat strădania de a da construcției aspectul unui obiect de artă, prin culori și articulație plastică (il. 16, 19). Corpul clădirii este deschis, el nu mai este înconjurat cu ziduri corespunzînd interiorului și exteriorului, întregul trebuie să dea impresia unei structuri plastice, care se ridică de la suprafața pămîntului.

„De Stijl" începe să fie privit ca un capitol al arhitecturii moderne abia după 1908. La sfîrșitul războiului, Oud a fost numit arhitect municipal al Rotterdamului; el proiectează o colonie de case de locuit; în anul care a urmat, o fabrică pentru Purmerend. În 1919 a aderat la grupare arhitectul Rietveld; el impune unghiul drept în proiectarea mobilierului. Mobila sa constă din elemente de lemn, standardizate și demontabile. În 1920 s-a dedicat și van Doesburg arhitecturii. Împreună cu Boer, el proiectează locuințe muncitorești și școli. Ca propagandist neobosit, el își îndreaptă activitatea către gruparea „Bauhaus" din Weimar și dă acolo un impuls hotărîtor pentru impunerea tendințelor constructiviste. Oud scrie o carte despre arhitectura olandeză, care va apărea în 1926 ca o carte editată de „Bauhaus." În 1923, galeria pariziană Rosenberg prezintă o expoziție „De Stijl" care conține și modelul unei case proiectate de van Doesburg, van Eesteren și Rietveld. În anul următor, Rietveld construiește casa Schröder din Utrecht, devenită celebră (il. 19), Oud cîteva blocuri de locuințe în Hock van Holland, în timp ce van Eesteren participă la concursul pentru modificarea străzii „Unter den Linden". În 1927 Oud, are mare succes cu un bloc de locuințe în colonia Weissenhof din Stuttgart.

În anul următor se termină cea mai importantă operă de organizare a spaţiului interior, executată de grupare: restaurantul cu sală de dans „Aubette" din Stuttgart, o lucrare colectivă a lui van Doesburg, Arp şi Sophie Taeuber-Arp. Van Doesburg termină, în 1931, casa sa atelier din suburbia pariziană Meudon.

Desigur există o deosebire între ceea ce mişcarea a realizat şi spre ceea ce a năzuit. Totuşi această tensiune între ideal şi realitate ţine de esenţa oricărei utopii. Oricum mişcării — a cărei disciplină îşi avea tăria în imobilitatea ei — i-a reuşit să ţină în frîu şi să obiectiveze într-o „orchestrare armonică" infinita diferenţiere a mijloacelor formale de expresie, care se găseau la dispoziţie în momentul întemeierii ei. Contribuţia mişcării „De Stijl" la evoluţia arhitecturii moderne este considerabilă, iradierile sale spre Franţa (Le Corbusier) şi Germania (Mies van der Rohe) nu pot fi apreciate suficient; ele se întind pînă în epoca noastră. Totuşi dincolo de aceste fapte, care ţin de istoria artelor, nu trebuia uitată chestiunea centrală a mişcării, prin care ea se deosebeşte de trufia academică anterioară, tendinţe ce aspiră spre stil şi severitatea formei. Aceasta este deprecierea programatică a profesionalismului artistic, care se sprijină pe certitudinea democratică, că „orice om are dreptul la orice activitate creatoare".

„BAUHAUS"-UL

Dacă se compară „Bauhaus"-ul cu „De Stijl" şi cu constructivismul rusesc, se ajunge la două constatări care se completează reciproc, din care una se referă la ceea ce este comun, cealaltă la deosebiri. Toate cele trei grupări au comună căutarea unei punţi de legătură între artă şi realitatea civilizaţiei, comună este — în consecinţă — şi problema relaţiilor între artă, meşteşug şi industrie.

În timp ce, în general, olandezii nu practică producţia industrială de serie — scaunul lui Rietveld a fost executat de un tîmplar — iar ruşii au identificat, fără rezervă, obiectul de consum cu industrializarea introdusă de Revoluţia din octombrie, „Bauhaus"-ul a trebuit mai întîi să termine cu ideologia meşteşugului, preluată de la „Jugendstil" şi expresionism. Platforma de care se dispunea pentru aceasta n-a fost — ca-n Olanda — o revistă sau — ca-n Uniunea Sovietică — o perioadă revoluţionară de tranziţie, care să încurajeze soluţii utopice. A fost o şcoală într-un mic oraş german. Împrejurarea că — de la bun început — explicaţiile principiale au fost dezbătute în animaţia zilnică a unei instituţii de învăţămînt şi că ele apăreau oarecum în fiecare specialitate, în orice oră de curs, a dat discuţiei alte posibilităţi de desfăşurare decît în Olanda şi Rusia. La aceasta se adaugă faptul că elementul artistic la „Bauhaus" era reprezentat cu îndărătnicie. Pictori precum Kandinsky, Klee, Itten şi Feininger au venit în corpul profesoral deja ca personalităţi conturate. Fiecare din ei poseda criteriul său artistic propriu şi nici unul n-ar fi fost gata să se supună unui dogmatism formal, aşa cum îl propaga „De Stijl", cu unghiul drept şi cu pătratul. Pictorii de la „Bauhaus" au demonstrat o independenţă care nu se lăsa prinsă în ruloul iniţiatorului unei arhitecturi funcţionale. Această situaţie a creat o bază mai largă între raţionalişti şi iraţionalişti şi în acelaşi timp a îngreunat găsirea unui numitor comun.

Poziţia lui Henry van de Velde ca director al Şcolii de artă aplicată din Weimar, a Marelui Ducat Saxon, a fost criticată din cauza duşmăniilor şi greutăţilor crescînde în timpul războiului. În 1915 el s-a hotărît să plece şi a prezentat ministerului o triplă propunere pentru succesiunea sa. Primul desemnat a fost Gropius, apoi Obrist şi Endell. La cererea autorităţilor, Gropius a prezentat — la 25 ianuarie 1916 — „Propunerile pentru întemeierea unui institut de învăţămînt, ca centru de consultaţii artistice pentru industrie, profesiuni şi meşteşuguri". În acest proiect se cerea artiştilor să se învoiască plini

de înțelegere cu mașina „mijlocul cel mai puternic de configurare modernă a formelor". Această înțelegere este o cooperare strînsă între negustor și tehnician pe de o parte și artist pe de altă parte. Ce-i drept, Gropius vedea avantajele producerii mecanice, dar dorea s-o îmbine cu înaltul nivel al formei modelării meșteșugărești. Abia cînd se reușește ca și produsul industrial „să aibă nobilele proprietăți ale produsului meșteșugăresc..., ideea conducătoare primordială a industriei — înlocuirea muncii manuale pe căi mecanice — își găsește deplina ei realizare". Impulsurile formale trebuie să vină așadar de la meșteșug, adică să fie de origine artistică, căci numai artistul posedă aptitudinea „de a da suflet produsului mort al mașinii". Cu această revendicare, Gropius transpune credo-ul expresionist al însuflețirii universale asupra articolului de masă.

Proiectul a putut fi realizat abia după război. În aprilie 1919, Walter Gropius a prezentat programul redactat de el pentru un „Bauhaus" de stat. În manifestul premergător se spunea:

„Scopul final al oricărei activități modelatoare este construcția. A o împodobi pe ea era odinioară cea mai nobilă sarcină a artelor plastice; ele erau părți componente de nedezlipit ale arhitecturii. Astăzi ele se află în independență suficientă, din care vor putea fi salvate din nou abia prin colaborare conștientă și influențare reciprocă a tuturor muncitorilor între ei. Arhitecții, pictorii și sculptorii trebuie să cunoască din nou și să înțeleagă configurația poliarticulară a clădirii în totalitatea și în părțile ei, atunci vor umple de la sine, din nou, operele lor cu spiritul arhitectonic pe care l-au pierdut în arta de salon. Vechile școli artistice n-au putut produce această unitate, și cum ar fi putut cînd arta nu poate fi predată. Ele trebuie să se transforme din nou în *atelier...*

Arhitecți, sculptori, pictori, noi toți trebuie să revenim la meserie! Căci *nu există* « artă de profesie ». Nu există o deosebire esențială între artist și meseriaș. *Artistul este o potențare a meșteșugarului.* Grația cerului — în rare momente luminoase, care stau dincolo de voința sa — lasă, inconștient, arta să ia naștere din opera mîinilor ei, *dar baza corespunzătoare muncii este indispensabilă pentru orice artist.* Acolo este sursa modelării creatoare.

Să construim așadar *o nouă breaslă a meseriașilor*, fără pretenția nejustificată de separare în clase, care voia să ridice un zid trufaș între muncitori și artiști! Să vrem, să imaginăm, să făurim împreună o nouă clădire a viitorului, care va fi totul *într-o înfățișare*: arhitectură *și* sculptură *și* pictură, care — din milioanele de mîini ale meșteșugarilor — se va înălța într-o zi spre cer, ca simbolul cristalin al unei noi credințe viitoare."

În comparație cu proza înflăcărată, imnică a manifestului, programul acționează lucid și sistematic. Deoarece toți artiștii sînt meseriași — în sensul primar al cuvîntului — „instruirea meșteșugărească" constituie ...„baza învățămîntului la „Bauhaus." Fiecare student trebuie să învețe o meserie". Comunitatea de muncă dintre artiști și muncitori care rezultă astfel, „din spiritul uniform format... trebuie să configureze unitar construcții în totalitatea lor, adică zidărie brută, tencuire și finisare, decorare și mobilier". Teoria care ia naștere din realitatea atelierului trebuie să ofere fiecăruia dezvoltarea liberă a posibilităților sale creatoare:

„Produce o dezvoltare organică din cunoștințe meșteșugărești.

Evitarea oricărei rigidități; favorizarea spiritului creator; libertate individualității, dar studiu sever." În afară de aceasta se cere:

„Legătura permanentă cu conducătorii meșteșugului și industriei în țară.

Contact cu viața publică, cu poporul, prin expoziții și alte organizări.

Întreținerea de relații prietenești între maeștri și studenți, în afara lucrului; teatru, conferințe, poezie, muzică, serbări costumate, realizarea unui ceremonial voios la aceste adunări."

Învăţămîntul trebuie să cuprindă „arhitectură, pictură, sculptură, inclusiv toate ramurile meşteşugăreşti". Se acordă o valoare deosebită probei manuale şi multilateralităţii:

„Pregătirea meşteşugărească constituie baza învăţămîntului la „Bauhaus." Orice student trebuie să înveţe o meserie.

Pentru a acorda studentului o instruire cît mai multilaterală, tehnică şi artistică, planul de distribuire a lucrului este astfel repartizat temporar, încît fiecare arhitect, pictor sau sculptor să poată participa şi la o parte din celelalte procese de învăţămînt (clase)."

Unde este locul artistului, unde este funcţia sa, în această clădire polistratificată şi larg concepută? În această întrebare se ascunde cerinţa unei delimitări a domeniilor sale de influenţă şi de activitate; cum se comportă artistul faţă de meseriaş şi faţă de tehnician? În ce raport stă opera individuală cu producţia anonimă de serie? „Bauhaus"-ul însuşi a pus, tot mereu, aceste întrebări în centrul cercetării conştiinţei sale, totuşi — de la an la an — a luat alte poziţii; totuşi, n-a găsit un răspuns care să fi fost acceptabil pentru reprezentanţii tuturor ramurilor deosebite de modelare. La început s-a simţit obligat faţă de ideea mistică de artă totală, de linia etosului meşteşugarului, a lui Morris şi van de Velde. Situaţia economică tristă a perioadei postbelice ne constrînge la aprecierea „că meşteşugul poate fi o salvare pentru artist". Gropius înfrumuseţează această recunoaştere lucidă cu speranţa în viitoarea „operă de artă totală", el face din lipsă o necesitate, un „fenomen inevitabil". Speranţa în „catedrala viitorului", care — cu „abundenţa ei de lumină va iradia pînă înăuntrul celor mai mici lucruri ale vieţii de toate zilele" — trebuie apreciat faptul că adversarii ei o ironizează ca lozincă a «noului gotic». Acest reproş este îndreptăţit. Cu toate că „Bauhaus"-ul vrea s-o rupă cu cultul geniului romantic — cu toate că se îndreaptă împotriva formulei moderniste a exagerărilor — care, ca

urmare a cubismului şi expresionismului, desfăşoară activitatea lor subiectivă — ar putea fi organul unei „noi idei universale", vag definite, care-şi are rădăcinile în idealul modificării romantice a lumii. Patosul — colorat utopic — în primii zece ani ai „Bauhaus"-ului consuma încă din repertoriul făgăduinţei expresionismului. După apocalipsul războiului şi înfrîngere, el ar dori să facă să se urmeze frumuseţea unui nou Ierusalim.

Deja în 1922 Gropius s-a văzut nevoit să revizuiască ideea sa despre alianţa dintre artist şi meşteşugar. El ia acum o nouă poziţie, care s-ar putea caracteriza ca o prudentă „deschidere la stînga". Această atitudine a fost cauzată de teoriile lui Johannes Itten, care — din 1919 — preda la „Bauhaus." „Maestrul Itten mi-a pus de curînd alternativa: trebuie să ne hotărîm sau să efectuăm — în total contrast cu lumea exterioară — muncă individuală sau să căutăm contactul cu industria." Gropius răspunde la aceasta: „Eu caut unitatea în asociaţie, nu în separare". El cere încă o dată cea mai largă bază posibilă pentru încercările de modelare şi se referă la „încercările paralele ruseşti, în care muzica, literatura şi ştiinţa au fost şi ele incluse, ca venind dintr-o sursă ..."

Gropius pare că întrezărea o personalitate creatoare universală, un „*uomo universale*", în genul Renaşterii. Fixat în felul acesta la o anumită idee totală, i-a fost imposibil să vadă obiectiv problematica artă-tehnică. Ce-i drept, în locul diviziunii industriale a muncii el pretinde „o muncă unitară... care înţelege procesul creator de modelare ca un tot indivizibil", totuşi nu dorea de aceea să devină dubioasă „respingerea maşinii şi a industriei". „Un contrast principial se află numai în diviziunea muncii într-o parte şi unitatea muncii de cealaltă parte..." Cu toate acestea el se declară pentru „necesitatea comenzii" şi „ar fi privit ca o greşeală dacă „Bauhaus"-ul nu ar discuta cu lumea din afară şi s-ar considera ca o structură izolată". Totuşi apărătorul „muncii

unitare" artistice nu poate înăbuşi indispoziţia sa faţă de inflaţia artistică a epocii sale:

„Întreaga « arhitectură » şi « artă aplicată » a ultimelor generaţii este — pînă la o excepţie disperat de mică — o minciună. În toate aceste produse se află o intenţie falsă, spasmodică, « de a face artă »; ele stau de a dreptul în calea dezvoltării unei adevărate plăceri pentru « activitatea de construcţie ». Arhitectul de astăzi a pierdut din nesocotinţă dreptul său la viaţă... Pe cînd inginerul — neîmpovărat de raţiuni estetice şi istorice — a ajuns la forme clare, organice. El pare să preia treptat succesiunea arhitectului de altădată, care venea din meşteşug. Marea schimbare a muncii din analitică în sintetică are loc în toate domeniile; şi industria se va adapta la aceasta. Se caută oameni care au primit o cultivare corespunzătoare — aşa cum noi încercăm să dăm prin „Bauhaus" — şi aceşti oameni vor elibera maşina de spiritul ei rău; artistul liber, care — tatonînd înainte — caută maşina «inutilă» se orientează deja după această busolă a viitorului. El nu este un adversar al maşinii, el vrea să-i învingă demonul...

În acest punct central se întîlnesc de asemenea conceptele sacrului şi profanului, care — în haosul de astăzi al sentimentelor confuze — au fost continuu schimbate unul cu altul. Religiile în agonie au provocat o profanare a sacrului, ca şi un adevărat cult al profanului. Împotriva acestei manii există un mijloc: să se răspundă prin tăcere cuvintelor « artă » şi « religie »..."

Artistul ca învingător al demonului maşinii, aceasta înseamnă încă expresionism. Renunţarea protestatară la artă, respingerea sacralizantelor „ţipete ale artei", deplînsă, cu dezamăgire, în acelaşi timp de Wilhelm Worringer, acestea sînt idei deja familiare lui Morris, cînd — în 1911 — spunea într-o prelegere: mai curînd decît o artă pentru cei puţini „doresc ca lumea să renunţe într-adevăr — cîtva timp — la artă, ceea ce mie... nu mi se pare imposibil".

Gropius n-a luat niciodată în serios problema „lipsei de artă", cu toate că discuţia contradictorie cu Itten — care, în 1923, a dus la plecarea acestuia — l-a adus în opoziţie cu cei mai mulţi dintre pictori (Kandinsky, Klee, Schlemmer). În felul acesta, a ajuns probabil să fie bănuit de ostilitate împotriva artei; el s-a apărat, în 1929, faţă de „reproşul unei schimbări de direcţie a adepţilor meşteşugului spre constructivism". El nu voia, de asemenea, nici să nege pe faţă că, între timp, evoluţia sa ca arhitect — după faza expresivo-pseudosacrală (casa Sommerfeld, 1921) — ajunsese din nou la liniştirea formală constructivistă, de la care el pornise pe vremuri, în uzinele Fagus (1911). În această revenire la poziţia iniţială şi-au spus cuvîntul şi prelegerile lui Theo van Doesburg la Weimar (1921—1922), prin care îşi spunea cuvîntul un „pol opus unui oarecare romantism", aşa cum aprecia pe atunci Lyonel Feininger.

În prelegerea sa „Artă şi tehnică" (1923) Gropius credea că a asigurat artistului dreptul de a-şi spune cuvîntul la dezvoltarea tehnico-industrială viitoare. Totuşi, partea opusă care nu avea încredere în această năzuinţă unitară, s-a debarasat de îndrăzneala romantică a artistului şi a respins orice dialog. Aceasta s-a întîmplat imediat după ce „Bauhaus"-ul s-a mutat la Dessau (1925). S-a ajuns la noi şi profunde deosebiri de vederi. Acum nu mai era vorba de artă şi meserie, ci de artă şi tehnică. Moholy-Nagy, succesorul lui Itten, poate fi considerat ca exponent al unui nou curent experimental, care tindea la unitatea dintre artă şi tehnică cu ajutorul conceptului estetic de configurare, bineînţeles fără să recurgă la structurile estetice moştenite, sculptura tradiţională, tabloul de şevalet. Integraţionalismul lui Moholy-Nagy era continuu în căutare de posibilităţi noi, neexperimentate, de forme şi materiale; el s-a extins la film, fotografie, plastică cinetică, tipografie şi afiş. Cu alte cuvinte: el se străduia, pe de o parte, să dea activităţii creatoare „o anumită utilitate prac-

tică înăuntrul realității civilizației, pe de altă parte să facă această realitate, să se încadreze în tiparele configurațiilor conștiente de formă.

Contrar acestuia, Hannes Meyer — care, din 1927, preda la secția de arhitectură — reprezenta un radicalism ostil artei, nu diferit de cel al aripii stîngi a constructivismului rusesc. Cînd, obosit de discordii, Gropius a demisionat din postul său și — la începutul anului 1928 — Meyer i-a devenit succesor, acesta și-a expus programul pedagogic cu o claritate fără echivoc. Într-o cuvîntare către studenți el s-a declarat, ce-i drept, pentru principii care păreau că sînt în legătură cu era lui Gropius. Așadar „Bauhaus"-ul trebuia să rezolve problemele pe care le pune viața; sarcina directorului consta numai în „a combina într-un tot pozitiv toate curentele care se concentrau în el"; institutul trebuia „să fie o combinație de muncă de atelier, artă liberă și știință. Atelier nu numai în sensul de activitate ci de creație artistică"; și el trebuia să se orienteze după normele lumii exterioare.

Imediat după aceea Meyer recunoaște că, de fapt, el este hotărît să schimbe chiar ceea ce Gropius considera odată ca mijloc de salvare: să răspundă prin tăcere cuvîntului „artă" și că el țintește și mai hotărît decît predecesorul său să pună arhitectura în centrul activității didactice. Totuși acum nu mai este vorba de arhitectură, ci de „a construi":

„toate lucrurile acestei lumi sînt un produs al formulei: (funcțiune × economie)

de aceea toate aceste lucruri nu sînt opere de artă.

orice artă este compoziție și deci inutilă.

orice viață este funcție și de aceea neartistică.

ideea « compoziției unui port maritim » face să te strici de rîs! dar cum se naște proiectul unui plan de oraș? sau al unui plan de locuință? compoziție sau funcție? artă sau viață?

a construi este un fenomen biologic, a construi nu este un proces estetic.

arhitectura ca « realizare a pasiunii artistului » nu are rațiune de a fi.

arhitectura ca o « continuare a tradiției construcției » înseamnă să te îndeletnicești cu istoria construcției.

a construi înseamnă organizarea chibzuită a proceselor vieții.

a construi, ca proces tehnic, este de aceea numai un proces parțial.

diagrama funcțională și programul economic sînt linii directoare determinante ale proiectului de construcție.

a construi nu mai este un scop individual al ambiției arhitecților.

a construi înseamnă munca în colectiv a muncitorilor cu inventatorii; este arhitect numai cine pregătește altora procesul vieții, ca maistru în colectivul de muncă.

așadar (provocat de lipsa de lucru și de nevoia de locuințe), dintr-o chestiune individuală a indivizilor, principiul de a construi devine o chestiune colectivă a compatrioților.

a construi înseamnă numai organizare: organizare socială, tehnică economică, psihică."

Conținutul de idei al acestor teze poate fi urmărit în diverse surse. Repartizarea activității din domeniul construcțiilor în planul general economico-social și orientarea după dogma marxistă valabilă pe atunci; respingerea unei arhitecturi care este numai chestiunea individuală a fiecărei persoane în parte, precum și dorința de a face din activitatea constructivă „afacerea colectivă a compatrioților", amintește de polemica lui Marx cu Stirner. Tezele lui Meyer se întemeiază pe de o parte pe convingerea că oricine are talent (aceasta o cred și suprarealiștii), pe de altă parte, pe dorința de a da „artistului" un loc funcțional asigurat în societate, așadar a-i da oarecum posibilitatea de a se contopi în colectivul „compatrioților". Nu trebuie uitat

nici faptul că Adolf Loos a refuzat, deja din 1910, rînduirea arhitecturii printre arte:

„Numai o mică parte a arhitecturii aparține artei: mormîntul și monumentul. Toate celelalte, tot ce servește unui scop trebuie exclus din domeniul artei.

Artistul nu trebuie să se servească decît pe sine însuși; iar arhitectul comunitatea."

Meyer speră în victoria „vieții" asupra „artei". Arhitectul, pierzînd demnitatea sa estetică, este proclamat organizatorul complet al acestei totalități a vieții. El pierde poziția specială a artistului privilegiat pentru ca în schimb — încadrat într-un colectiv — să primească în puterea sa un instrument vast de organizare și planificare, căci a construi înseamnă, pentru Meyer, organizarea fără lacune, cuprinzînd toate domeniile vieții. Casa „este în special o operă socială, pentru că ea (ca orice normă DIN) este produsul normelor industriale ale unui colectiv anonim de inventatori".

Cînd, în 1930, Meyer a fost concediat de municipalitatea orașului Dessau, el și-a susținut încă o dată programul și — apostrofat ca „om straniu" — a făcut răspunzători pe artiștii de la „Bauhaus" pentru sabotajul acestora.

„Am învățat pe studenți legătura dintre construcție și societate, drumul de la instrucția formală spre cercetarea științifică a construcției și cerința: necesitatea poporului în locul necesității luxului. I-am învățat să disprețuiască societatea realităților idealiste și, împreună cu ei, tind spre singura realitate ce poate fi stăpînită, cea a măsurabilului, vizibilului, cantificabilului".

Meritele lui Meyer pentru mărirea și raționalizarea producției sînt necontestate. Orientată spre produsul standardizat, normat și anonim, se putea prelucra mai economic și prin urmare cu preț mai avantajos. Pe lîngă aceasta — prin contacte cu industria — institutului i s-au deschis importante surse de cîștiguri. Acest utilitarism programatic credea că se putea lipsi de artiști, deoarece el se limita la ceea ce poate fi predat

rațional și — cu oarecare îndreptățire — excludea arta de aici. Încă în 1928, au demisionat din corpul profesoral Moholy-Nagy, Breuer și Bayer, Klee a plecat, în 1931, la academia din Düsseldorf, Schlemmer la Breslau. Kandinsky și Feininger au supraviețuit erei lui Meyer (primul n-a fost străin de terminarea acesteia) și au continuat activitatea didactică sub cel de-al treilea director al „Bauhaus"-ului, arhitectul Ludwig Mies van der Rohe, pînă la închiderea institutului de către autoritățile naziste.

Oricît de esențiale sînt aceste discuții, neînțelegeri și grupări pentru istoria ideologică a „Bauhaus"-ului putem totuși să nu le luăm în considerație, dacă este vorba să întocmim un bilanț pozitiv al acestei încercări remarcabile de modelare fără lacune a lumii, a întemeierii unei „culturi optice" cuprinzătoare. Important este faptul că noțiunea formală a „Bauhaus"-ului a fost, ce-i drept, așezată pe o bază extrem de generoasă; în schimb el a fost organizat după principiul unei ierarhii piramidale (il. 20, 21).

Învățămîntul începea cu combinații exploratorii de materiale. Studenții trebuiau să învețe să umble liberi și natural cu cele mai stranii și mai ocazionale materiale. Factorii copilărești de trăire trebuiau consumați. Ceea ce dadaiștii aruncau claie peste grămadă într-o intenționată harababură neartistică, este folosit în „Bauhaus" pentru descoperirea posibilităților structurale. Nici o degradare a naturii nu este prea neînsemnată, orice bucată de materie este susceptibilă de transformare într-o structură regulată, chiar dacă este simplă. Meșterul formelor are așadar obligația de a adînci conștiința formală a discipolilor, de a dezvălui căile de modelare spre rădăcina lor, de a instrui drumul înapoi de la schemă la primul germene formal elementar: „aici este salutară necesitatea de a te ocupa înainte de toate cu funcțiunile și nu în primul rînd cu formele gata făcute. Temele algebrice, geometrice, mecanice, sînt elemente de studiere în direcția spre esențial, spre funcțional. Se învață aici să se vadă

înapoia fațadei, înveți să prinzi un lucru de la rădăcină. Învățați să săpați în adîncime, învățați să deosebiți, să motivați, să analizați" (Klee). Drumul studenților ajunge, în cele din urmă, la sumumul artistic al arhitecturii și se termină așadar — din nou — în realitatea deplină, tridimensională a obiectului concret, însă nu în sfera despărțirii totale, ci în cea a integrării adînci. Prin doctrina și opera lor pictorii de la „Bauhaus" și-au adus contribuția lor în analiza spațiului intermediar al realității aparente, fictive, imaginate.

Cu doctrina lor ei au adus pentru prima dată dovada că „arta modernă" nu este un anarhism subiectiv, necontrolabil, ci că se întemeiază pe acorduri generale de limbaj, care sînt lăsate la voia fiecărui artist, pentru reliefare proprie. Cu opera lor aceștia au demonstrat că arta pură și eternă nu este amenințată să piardă din substanța ei, dacă renunță la genialitatea izolată, dacă înfrînează torentul simțirii subiective și se folosește de principii ce pot fi predate. Ei nu voiau ca „Bauhaus"-ul să producă artă din retortă, sau să aducă arta la o asceză mănăstirească. Dimpotrivă: dacă obiectele sale de consum captivează prin caracterul lor practic pur, dobîndit din funcțiune, în schimb reprezentațiile teatrale și de balet ale scenei „Bauhaus"-ului, ingenioasele fotomontaje și petrecerile costumate arată o înclinație spre burlesc și joc, care nu pot nega că s-au inspirat de la exaltarea și plăcerea de a înspăimînta burghezia, caracteristice dadaiștilor și artiștilor de cabaret. Scopul nu este dogma uniformă, ci viața însăși. Nu era vorba de stilizarea solemnă, ci de limpezirea organică a complexului ei inventar de forme. Umblînd cu obiecte de consum simplificate, reduse la valoarea lor funcțională, omul trebuia să devină conștient de forma și fizionomia confuză a cotidianului, simplificată și clarificată. Scopul suprem se numea cîștigarea vieții.

Expus greutăților interne și externe crescînde și, în plus, persecuțiilor politice, „Bauhaus"-ul a

încercat — mai mult de un deceniu — o coordonare, pe bază internațională, a diverselor domenii ale unei „culturi optice". După cum suprarealismul i-a pus să dialogheze pe francezi, nemți și spanioli, tot așa „Bauhaus"-ul a constituit un loc de transbordare a ideilor europene. Dacă acestor două evenimente ale anilor douăzeci li se dau coordonatele geografiei confesionale, „Bauhaus"-ul — — împreună cu „De Stijl" — se află într-o relație clară cu istoria spiritului din Europa nordică, în timp ce suprarealismul pare să fie în legătură cu regiunile catolice.

În 1932, persecuțiile politice au constrîns „Bauhaus"-ul să se mute de la Dessau la Berlin, unde — chiar la cîteva luni după „preluarea puterii" — autoritățile au dispus încetarea activității didactice. Un experiment care și-a propus unificarea forțelor împrăștiate, concentrarea constructivă a tuturor impulsurilor purtînd sarcina viitorului, a fost răpus de bănuielile mărginirii politice.

„DADA"

Poetul Guillaume Apollinaire scria în 1913: „Se poate picta cu ce dorești, cu pipe, cu mărci poștale , cu cărți poștale și cărți de joc, cu bucăți de mușama, cu ziare, cu hîrtie de tapet." Această constatare corectează înțelegerea cuvenită despre artă — acceptată și de fovi și de expresioniști — conform căreia nu se poate picta decît cu culoare și pensulă. Apollinaire propune nu numai o extindere a posibilităților tehnico-materiale ale picturii, ci și a sferei ei real-obiective. Cu o intuiție genială — la începutul celui de-al doilea deceniu — el recunoaște unde se află noile posibilități ale actului de creație. Vocea sa se adaugă documentelor, care — în același timp — pledează de asemenea pentru o extindere a aspectelor esențiale și a aspectelor formale, respectiv pentru restrîngerea sau chiar eliminarea scriiturii artistice. Acestea sînt teoriile lui Kan-

dinsky , colajele și montajele cubiștilor, „Manifestul tehnic al plasticii futuriste“ al lui Boccioni, orga zgomotoasă a futuristului Russolo, începuturile constructivismului rusesc și „lucrurile gata făcute“ *(ready-mades)* ale lui Duchamp. Acest interes — manifestat în diverse locuri — pentru lucrurile nevoiașe și insignifiante ale realității (care include chiar și deșeurile acestora) — asociat cu renunțarea la pregătirea artistică prin actul pictării — pregătește lichidarea operei de artă. Este fulgerul unei revolte, care — în 1916, cînd absurditatea furiei războiului a discreditat eșafodajul frazeologic al artei europene — și-a ridicat glasul într-o „mișcare artistică de antiartă“ (Hans Richter).

Firește istoricul nu trebuie să scape din vedere că „marea realitate“ a dadaiștilor își are rădăcina în trei declarații de bază ale secolului 19, adică: 1. în doctrina stabilită de naturaliști și realiști, care consideră orice fel de realitate demnă de reprezentare, *„selecting nothing, rejecting nothing“* (Ruskin), 2. în teoria antiformalistă a lui Laforgue, care cere de la artă să reflecte anarhia vieții și care confirmă legitimitatea fiecărui fel de modelare *(„tous les claviers sont legitimes“)* și 3. în simbolismul filosofic, care propune o semnificație adîncă în tot ce se întîmplă și în orice exterior o indicare a zonelor interne ale esenței (Schopenhauer).

Ceea ce deosebește „dada“ — ca și, în general, marele realism al secolului 20 — de nelimitata libertate de a alege a cerinței de realitate realiste și simboliste, este tocmai caracterul său central: utilizarea polistratificării materiale, adică totala sau parțiala renunțare la transformarea artistică a realității, respectiv a materiei într-o structură formală omogenă, care — prin coeziunea sa structurală și materială — o separă de realitatea extraartistică. Realitatea nu este reprodusă cu ajutorul culorii și pensulei; „imitația simplă a naturii“ trasează drumul cel mai direct: ea lasă lucrurile în tridimensionalitatea lor consistentă, palpabilă. Se alege acest drum pentru că în înno-

bilarea artistică, în transformarea și parafrazarea realității materiale se vede un act de deviere și voalare. La aceasta se mai adaugă și alte motive: trebuie aruncată o punte de legătură peste prăpastia dintre plăsmuirile estetice și obiectul obișnuit, trebuie înlăturată linia artistică de demarcație, trasată de „bunul gust“, între realitatea artistică superioară și banala realitate profană. Nu trebuie să mai existe două feluri și grade de demnitate ale realității. „Dada“ ar putea fi considerată ca un „Jugendstil“ cu caracteristici inverse, adică antiestetice. Dacă expresionismul sfîrșitului de secol, care visa la o operă de artă totală, voia să estetizeze și să dea forme tuturor particulelor lumii înconjurătoare produse de om, și în felul acesta să dizolve existența proprie a operei de artă în sfera obiectului de consum, „dada“ tindea la anexarea realității preexistente, neînfrumusețate, în întreaga ei accidentalitate, existență neprevăzută și banalitate. În felul acesta se asigură „lipsei de artă“ pătrunderea în sfera artei, fapt pe care ultima îl plătește cu autosuprimarea.

Deoarece „dada“ se opune unei realități programate, codificate și preferă haosul și metamorfoza unei dictaturi tiranice a dogmelor raționale și a dogmelor artistice, nu este de mirare că purtătorii săi de cuvînt — pîndind analogiile — se bizuie pe modelul naturii și pe incomensurabilitatea acesteia. Ceea ce lămurește legătura istorică a ideilor — indicată deja de mai multe ori — între marele realism și „simpla imitare a naturii“. Realismul este oarecum continuarea, cu alte mijloace, a acestei imitări. Dadaiștii năzuiesc spre unificarea senină, nepretențioasă a naturii și a vieții. Hans Arp explică:

«„Dada“ este fără sens, ca natura. „Dada“ este pentru natură și împotriva artei. „Dada“ este nemijlocită ca și natura și încearcă să dea fiecărui lucru locul său esențial. „Dada“ este morală ca natura. „Dada“ este pentru sens nelimitat și mijloace limitate. Viața este pentru dadaiști sensul artei.

Arta poate înțelege greșit mijloacele și în loc de mijloace limitate să folosească mijloace nelimitate. Atunci viața, natura sînt numai simulate, în loc să se creeze viață. Pictura academică simulează viața și natura.»

Pornirea sa antiestetică nu permite dadaistului să-și aroge morga geniului și să pună mîna pe pensulă și daltă. El este împotriva locurilor estetice rituale, împotriva cultului personalității talentate, împotriva expunerii bravurii semnăturii proprii:

„Dadaismul a sărit peste artele frumoase. El a interpretat arta ca o purgație magică, i-a făcut o clismă lui Venus din Milo, iar lui «Laocoon și fiii» — după o luptă de o mie de ani cu șarpele cu clopoței — i-a dat în sfîrșit posibilitatea să se retragă. Dadaismul a dus afirmația și negația pînă la nonsens. El a fost destructiv pentru a nimici aroganța și uzurparea."

Totuși, după lichidarea unei retorici artistice ipocrite, rigidizate și complet străine de realitate, pe dadaiști îi așteaptă misiunile înnoirii și de aceea interpretarea proprie a lui Arp conține următoarea frază: «Dada» este cauza inițială a oricărei arte."

La 1 februarie 1916, Hugo Ball a întemeiat, în Zürich, cabaretul Voltaire. El a devenit centrul exhibiționismului și agitației cercului „dada." În acest cerc – împotriva dictaturii „sertarelor creierului" și în numele libertății nebunești de cabaret — s-a întîlnit un grup de spirite neliniștite, libere, mistici și nihiliști, visători și reformatori ai lumii, figuri mucalite și cinice: cîntăreața Emmy Hennings, prietena lui Ball, medicul poet Richard Huelsenbeck, poetul român Tristan Tzara, alsacianul pictor-poet Hans (Jean) Arp și prietena sa Sophie Taeuber, pictorul Hans Richter și Marcel Iancu. În 1918 a venit din Franța și Francis Picabia. La sfîrșitul războiului, „dada" s-a răspîndit în toate centrele europene. Huelsenbeck a transmis dinamita anarhiei în atmosfera tulburată politic a Berlinului. Raoul Hausmann, Johannes Baader și George Grosz erau aliații săi hotărîți

și activau pe terenul luptei de clasă. La Köln „dada" a fost proclamată de Arp, Max Ernst și Johannes Baargeld. În 1922, Arp și Ernst s-au aliat la cercul parizian al lui Tzara, care se mutase în 1919 acolo. Deja înainte de sosirea sa, Picabia dadaizase intelectualitatea antiburgheză, și în special printre scriitori — Breton, Aragon, Eluard, Ribemont-Dessaignes, Soupault ș.a. — găsim o adeziune entuziastă. În Hanovra, un solitar — Kurt Schwitters — a dezvoltat sub lozinca pictură MERZ — Merz este un rest de cuvînt din „Komerz" — o „concepție generală despre lume", dadaistă.

Originea cuvîntului „dada" este contestată. Este stabilit că acest cuvînt a apărut tipărit pentru prima dată la 15 iunie 1916. Cea mai răspîndită explicație provine de la Huelsenbeck: «Cuvîntul „dada" a fost descoperit întîmplător de Ball și de mine, într-un dicționar german-francez, în timp ce căutam un pseudonim artistic pentru madame Le Roy, cîntăreață în cabaretul nostru. „Dada" este un cuvînt franțuzesc pentru marotă.» Versiunea lui Ball: „«Dada» înseamnă în românește da, da; în franțuzește căluț și manie. Pentru germani este un semn de naivitate stupidă și asociație — aducătoare de bucurie — cu căruciorul copiilor." În aceste comentarii proprii este dezvăluită concepția dadaistă despre lume: cum unul și același cuvînt capătă în fiecare limbă un alt sens, așadar unește concomitent în sine diverse straturi de semnificații, tot așa fiecare exemplar de realitate are mai multe straturi și — în fiecare „spațiu înconjurător" nou — poate primi noi semnificații. Dadaistul vrea să deschidă sertarele convenționale cu semnificații și să arunce conținutul lor alandala; el își acordă dreptul de a descoperi noi straturi de sensuri și de nonsensuri. În explicația pe care o dă cuvîntului „dada" Baader a exprimat acest lucru: „Un dadaist este un om care iubește viața în toate aspectele ei inepuizabile și care știe și spune: viața nu este numai aici, ci și acolo, acolo, acolo."

Această evocare a marotei amintește de nostalgia lui Gauguin pentru primordial și elementar, pe care o atestă renumita frază: „Adesea am mers mult înapoi, mai departe decît la caii Partenonului, pînă la călutul (dada) copilăriei mele, bunul călut de lemn." Și dadaiștii se află în tradiția de istorie spirituală a invocațiilor — stîrnite de romantism — a elementarului și primordialului, care se îmbină cu o revocare a formelor tîrzii ale civilizației. Și ei caută începutul pur al existenței, căruia nu-i precede nici o convenție.

Dacă întîmplarea a ajutat realmente la găsirea cuvîntului „dada", mișcarea s-a aflat sub un patronaj corect, chiar de la botezul ei. Întîmplarea este considerată ca mamoș al tuturor surprizelor, care învață pe om să includă în orizontul posibilităților sale de invenție și ceea ce „i se întîmplă" — — fără ca el să fi intenționat asta — întîmplarea, sol al miracolului și inimaginabilului, regizor al incoerenței, liberatoare care-ți redă uimirea copilărească și libertatea creatoare infinită, este *deus ex machina* al teatrului dadaist al lumii. În ea sînt păstrate posibilitățile lumii, nu circumscrise la funcționarea lor sau introduse într-un sistem rigid, mai curînd în totalitatea lor nelimitată și continuu împrospătată:

„Legea întîmplării, care cuprinde toate legile — și care pentru noi este de neînțeles ca și cauză primă din care decurge viața — poate fi trăită numai printr-o totală abandonare în puterea inconștientului. Eu susțin că cine urmează această lege creează viață pură" (Arp) (il. 22).

Privirea dadaistului nu se declară satisfăcută de un panoptic fragmentat de stimulii lucrurilor disparate, ea este îndreptată spre întreg. Jocul întîmplării trebuie să dizolve lumea clișeelor care nu spun nimic — lume legată de rațiune — să pună în discuție cauzalitatea, să facă nefamiliar familiarul și de aici să lase să lumineze o armonie mai mare, o armonie pe care romanticii voiau s-o aducă deja în lumea rațiunii: „Dacă — datorită unui loc, unui timp, unei stranii asemănări — cele mai disparate lucruri se întîlnesc, iau naștere

unități bizare și îmbinări deosebite — și unul amintește de toate, devine semnul mai multora ..." (Novalis). Aceasta este polistratificarea care dă marelui realism dimensiunile sale simbolice.

Comparația cu aspirația spre totalitate a romantismului nu este greșită. Spre a o justifica — pentru completarea conturului turbulento-ironic, în care dadaiștii din Zürich expun durerea și setea lor cosmică — trebuie amintit că adoratorii, aparent defăimători, ai logicului îl cinstesc nu numai în gluma verbală obraznică, ci și în textele misticilor. Cu renunțarea la măsurătorul cadastral al rațiunii, dadaistul îmbină dorința de a sonda lumea și de a împreuna din nou ceea ce găsește într-o *coincidentia oppositorum*:

„Recunoașterea că rațiunea și antirațiunea, sensul și nonsensul, planul și întîmplarea, conștiința și nonconștiința aparțin aceluiași lucru și reprezintă părțile necesare ale unui întreg; tocmai în aceasta își avea «dada» centrul său de greutate" (Richter).

În cel mai cuprinzător sens al cuvîntului, „dada" a fost o concepție despre lume și viață, un proiect despre lume. Ceea ce se deschide cu o forță perseverentă în această mișcare, nu este numai renunțarea la canoanele clișeelor civilizației, nu este ideea despre conștiința finală întreținută de catastrofa războiului, care susține că de arta care se cramponează de convenția tabloului de șevalet se poate prinde nu numai o bucată de realitate, un aspect ci este hotărîrea de a lămuri situația, de a demasca toate frazele, de a readuce arta în punctul zero al ei, așadar în acel punct în care ea nu se mai deosebește de întregul „registru al manifestărilor vieții omenești" (Baader). Tocmai multdorita coincidență a vieții și artei îi îndreptățește pe dadaiști să-și însușească orice manifestare a vieții și să încerce s-o interpreteze.

De aceea reevaluarea dadaistă a tuturor valorilor se aseamănă cu o oscilare între forțele de atracție ale artei și ale vieții. Dacă viața produce devierea, încetează orice dorință de autoreprezentare creatoare. Din cauza acestei direcții Hugo

Ball s-a retras din „dada": „Cel mai scurt drum al legitimei apărări: să renunți la opere și să faci din propria ta existență obiect pentru încercări energice de reanimare." La celălalt pol, unde arta dispune asupra vieții, survine o rigidizare formalistă și autoreflectare; dadaiștii s-au ferit în mod perseverent de acest lucru. Calea lor regală — „arta lipsei de artă" — duce la idealul împăcării ambelor contraste:

„A rămas o aventură, să găsești chiar o piatră, să descoperi un mecanism de ceasornic, să găsești un mic bilet de tramvai, să simți intens un picior frumos, o insectă, colțul propriei camere; toate acestea ar putea mobiliza sentimente pure și nemijlocite. Prin faptul că arta se adaptează vieții zilnice și experiențelor neobișnuite, ea se supune riscurilor asemănătoare ale acelorași legi ale neprevăzutului și întîmplării, ale jocului forțelor vieții. Arta nu mai este «serioasa și importanta» mișcare de sentimente, nici o tragedie sentimentală, ci simplu, fructul experienței vieții și plăcerii de a trăi" (Iancu).

Cum au fost alcătuite instrumentele de care „dada" s-a slujit pentru „distrugerea artei cu mijloace artistice"? (Tzara). Văzute în ele însele, ele se prezentau eclectic. Aceasta nu se pronunța împotriva vocabularului dadaiștilor, ci mai curînd recunoștea capacitatea acestuia de rezumare și infiltrare reciprocă a diverselor niveluri de expresie. Deosebit de limpede este rolul de donator al anarho-dinamismului futurist. De acolo vine poezia articulată, floarea „explodantă" a literei, trăsătura comedianto-persiflantă a reprezentărilor de cabaret, disprețul artei împietrită pe piedestalele ei și folosirii materialelor deosebite în construcția tridimensională. Cubiștii au contribuit cu colaje și montaje; exemplul lor poate fi urmărit chiar și în unele forme îmbinate casant. Conturile biomorfe ale lui Arp amintesc de linearismul curent al „Jugendstil"-ului. Uneori apar chiar cifruri expresive. „Dada" nu dă numai spațiu realității consistente tridimensionale. Cînd hîrtia ruptă a lui Arp se aranjează după legile

întîmplării, el trece cu asta nu numai în domeniul marii abstracții, ci în acea zonă echivocă de frontieră, în care „arta fără fapte" pare să se transforme din nou în „fapte fără artă" (il. 22).

Mai importantă decît aceste caracteristici individuale și decît studierea surselor lor este orientarea lor, care le este comună: dorința de totalitate. Ea se manifestă în explodarea conștientă a realității artistice izolate, cu ajutorul amestecării registrelor vieții și artei. La aceasta se gîndea poate Schwitters, cînd voia să șteargă linia de demarcație între estetic și profan și constata „că orice limitare la un material este unilaterală și meschină. Din această convingere am format eu MERZ (MERȚ), mai întîi ca sumă a ramurilor individuale ale artei, MERȚ-pictură, MERȚ-poezie... ultima mea năzuință este unificarea artei și nonartei în privirea generală despre lume-MERȚ. Citate în poezie, imagini kitsch ca părți de tablouri, fotografii intenționat mai kitsch și părți intenționat mai proaste în opera de artă ..." Nu se poate imagina un contrast exterior mai mare față de transformarea realității preconizată de „Jugendstil" și de constructiviști, dar nici un acord mai puternic cu pretențiile de totalitate ale celor două curente (il. 23).

Înainte ca Schwitters să fi creat montajele sale din deșeuri, să fi compus „sonata sonoră" și să fi înjghebat în locuința sa — construcție MERZ (MERȚ) — o grotă labirintică a morților, Hugo Ball — stimulat de proiectele teatrale ale lui Kandinsky — a enunțat marele ideal al stăpînirii dadaiste a lumii: „Europa pictează, compune muzică și face poezii într-un fel nou. Reunirea tuturor ideilor regenerative, nu numai ale artei ... Gîndurile ascunse, culorile, cuvintele și tonurile din inconștient trebuie numai însuflețite în așa fel, încît să înghită monotonia zilnică cu mizeria ei". Se recunoaște că țelul este asemănător cu cel al „Jugendstil"-ului: lumea trebuie făcută suportabilă, banala monotonie cotidiană trebuie dadaizată, adică împodobită cu culorile pestrițe ale

absurdului; viața trebuie să-și recîștige frumu-

setea ei inițială și caracterul enigmatic, să fie sărbătorită ca un tot indivizibil.

„Dada" n-a lăsat în urmă-i „opera de artă totală", care să-i conserve în sens de apoteoză ambițiile. Cu cît voia să se extindă mai amănunțit în viață și să se dizolve în realitatea reală, cu atît mai clar se recunoaște că materializarea imaginii dadaiste despre lume trebuie să rămînă fragment: chiar și construcția MERZ nu constituie o excepție. Probabil chiar trăsătura principală expansivă, care șterge frontierele, contrazice concentrarea. O inventariere limitată, înregistrată numai de istoria artei, ar ajunge la concluzia că numai Arp, Ernst și Schwitters au fost în stare să transpună în artă imagini dadaiste despre lume, fără s-o trădeze sau s-o dilueze. Contribuția mișcării nu constă totuși în aceasta, ci în dinamica ei deschizătoare de perspective, în plăcerea ei neortodoxă de experimentare. „Dada" a arătat, pe un front larg, unde se află posibilitățile creatoare ale unei transformări a lumii, care pune „facerea" deasupra „imitării" și producerea realității mai presus de descrierea ei. O astfel de modificare a lumii nu gîndește în categoriile înguste ale operei de artă sau chiar ale unei anumite categorii de expresie: expresionismul ei este potențial infinit; el se folosește de toate „claviaturile" disponibile (Laforgue) și permite să se întrepătrundă toate straturile posibile de material, realitate și semnificație:

„Prin obiectivitate față de toate procesele și tehnicile — în anii următori — am ajuns destul de des dincolo de granițele artelor individuale: de la pictură la sculptură, de la tablou la tipografie, la colaj, fotografie și fotomontaj, de la forma abstractă la tabloul cilindric, de la tabloul cilindric la relief, la *objet trouvé*, la *ready made*. Cu dispariția granițelor dintre arte, pictorul s-a îndreptat spre poezie și poetul spre pictură. Peste tot se afișa noua nețărmurire. Supapa a sărit ..." (Richter).

În acest sens, revolta antiestetică a dadaiștilor a scos din nou la iveală „cauza primă a artei".

SUPRAREALISMUL

Tzara și Picabia s-au mutat în 1919 la Paris; trei ani mai tîrziu, a venit de la Köln Max Ernst. Tzara s-a întîlnit cu Breton, care — în 1919, împreună cu Aragon și Soupault — întemeiase revista „Littérature". Ea a apărut pînă în 1924 și și-a propus ironizarea și distrugerea celei la care părea că se referă în titlu. Această acțiune polemico-critică a fost nucleul mișcării suprarealiste. Prilejul imediat l-a furnizat, în 1922, destrămarea cercului parizian „dada." Din criza acestuia, însoțită de dezbinări, s-a cristalizat gruparea lui Breton. În 1924 — pe lîngă Aragon și Soupault — ea cuprindea pe poeții Eluard, Peret, Desnos, Vitrac, Crevel și pictorii Picabia, Man Ray, Ernst și Marcel Duchamp, în măsura în care acesta poate fi încadrat în categoria lor.

Printre cele mai puternice imbolduri spirituale ale lui Breton s-au enumerat: contactul cu Apollinaire — care, în 1917, și-a caracterizat piesa sa „Les Mamelles de Tirésias" ca dramă suprarealistă — personalitatea lui Duchamp, care era înzestrat cu cel mai mare simț științific al realității, speculație filosofică și avînt poetic, psihanaliza freudiană, pe al cărui întemeietor el l-a vizitat în 1912 la Viena și „*pittura metafisica*", care fusese creată de italianul Giorgio de Chirico împreună cu Carrà, în 1915.

De Chirico decretase încă înainte de primul război mondial, așadar înainte de întemeierea grupării dada: „Pentru ca o operă de artă să fie cu adevărat nemuritoare trebuie ca ea să depășească cu totul limitele omenești; « *le bon sens* » și logica trebuie să-i fie străine. În felul acesta ea se va apropia de vis și de mentalitatea infantilă." Peisajele orășenești și naturile moarte ale acestui pictor imploră o lume cu totul deosebită și nefamiliară. Creatorul lor se reclamă de la Schopenhauer și Nietzsche și de la arta simbolică a lui Max Klinger și Arnold Böcklin. El a lăsat în seama celor doi filosofi descoperirea unui „*nonsenso della vita*" și și-a propus reprezentarea aces-

tuia în pictură. Asemenea metaironicului Duchamp, Chirico a descoperit o lume de o totală incoerență și de un caracter enigmatic, în cele din urmă de nepătruns. Cu aceasta el a pus la dispoziția suprarealiștilor „*membra disjecta*", cu care ei — sprijiniți pe „miracol" — au voit să cîștige sinteza unei noi totalități.

În 1924, Breton — de acum conducătorul spiritual și coordonatorul mișcării — a hotărît publicarea manifestului suprarealist. În anul care a urmat, au participat la prima expoziție suprarealistă a mișcării următorii pictori: Arp, De Chirico, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró și Picasso. În 1926 a fost deschisă galeria suprarealistă. În 1927 a intrat în mișcare Yves Tanguy, în 1930 s-a alăturat și Salvador Dali. În 1929 a apărut cel de-al doilea manifest al lui Breton și — din 1930 pînă în 1933 — revista închinată ambițiilor politice ale mișcării „Le Surréalisme au service de la Révolution". În timp ce gruparea pariziană prezenta, în anii treizeci, primele simptoame ale decadenței estetice și ale autodistrugerii în planul concepției despre lume, numeroase manifestări, în diverse state europene, au contribuit la răspîndirea propagandistică a bagajului suprarealist de idei.

Suprarealismul dovedește justețea afirmației că interpretarea curentelor spirituale este colorată de ceea ce interpretul se așteaptă sau dorește să găsească în ele. Cine restrînge „realul" la conținuturile palpabile și vizibile ale unei percepții, care consideră lumea aceasta a faptelor exterioare ca rațională, rînduită o dată pentru totdeauna și coerentă; pentru acela suprarealismul va întrupa o îndepărtare de realitate și un refugiu în domeniile pur și simplu incomprehensibile și necontrolabile ale imaginației. De aici rezultă apoi un arbore genealogic, în domeniul istoriei artei și al istoriei spiritului, așa cum a încercat să-l dovedească expoziția — cu revenire la Bosch, Arcimboldo, Piranesi și Goya — „Arta fantastică, dada, suprarealismul" (New York 1936/37). În acest fel, aspectul antiiluzionist al suprarealismului este dedus din privilegiul artistului de a nu ține seama de datele percepției, de a căuta lumi imaginare și de a reprezenta evenimente, care „nu se întîmplă niciodată și nicăieri". Acestei interpretări trebuie oricum să i se recunoască că înșiși suprarealiștii — de exemplu Breton — au caracterizat mișcarea lor ca triumful artei imaginației și creației asupra artei imitației. În contradicție cu aceasta stă în orice caz cerința datorită căreia „producția" (production) trebuie să înlocuiască „creația" (création).

Este greșit a se scoate suprarealismul din domeniul realității și a-l așeza în țara nimănui, a fantasticului, căci cu aceasta el este lăsat la discreția unui contrast care ar putea fi folositor cel mult raționalismului, pentru orientarea sa în lume, dar din punctul de vedere al trăirii suprarealiste el este considerat totuși ca depășit. Numai cine nu vrea să permită accesul fantasticului în domeniul realității trebuie să-i contureze o dimensiune proprie, exterioară realității; cine totuși nu limitează sfera realului la datele lumii perceptibile este pe deplin în stare să plaseze înăuntrul realității și așa-numitul „fantastic". Aceasta este situația de plecare a suprarealistului: la el se pune problema să depășească toate antinomiile gîndirii și trăirii, să contopească laolaltă toate categoriile îmbucătățite ale percepției și conștiinței — pe scurt să stabilească o realitate mai mare, mai cuprinzătoare, adică să caute o „intensitate a spiritului în care real și imaginar, trecut și viitor, sus și jos, comunicabil și necomunicabil să înceteze a fi percepute ca antiteze" (Breton, 1930).

Pentru a aprecia corect conținutul de realitate al creațiilor suprarealiste, trebuie ținut seama de pretenția conducătorilor lor față de veracitatea documentară și probitatea integrală. Tocmai pe aceasta se sprijină respingerea și disprețul suprarealist față de artă, considerată ca o ficțiune neplăcută, ca voalare și falsificare a realității în serviciul minciunii vieții burgheze. Pe bună dreptate, cerința de realitate — aproape fantastică —

a suprarealiştilor se poate situa în succesiunea „simplei imitări a naturii", căci — chiar dacă cu instrumente deosebite — amîndouă urmăresc o comunicare cît mai directă posibil, nemijlocită şi neînfrumuseţată. Desigur, trebuie să i se recunoască suprarealistului că intervenţia sa în „complicaţiile realităţii" şi interesul său faţă de „*anarchie même de la vie*" (Laforgue) au loc pe un domeniu mai mare şi cu mai multe straturi ale experienţei, decît cel care a stat la dispoziţia picturii iluzioniste. În esenţă, ambele au comun principiul obiectivităţii, căruia Ruskin i-a dat cea mai simplă formulă: *rejecting nothing, selecting nothing.*

Interpretarea suprarealismului, oferită aici, pune accentul pe cerinţa aproape ştiinţifică de adevăr şi de realitate a mişcării. Prin aceasta ea este pusă în legătură cu „descoperirea lumii şi a omului" începută de Renaştere şi trebuie înţeleasă ca cea mai radicală şi cea mai totală metodă a acesteia. Deja în denumirea sa — o substantivare, găsită de Breton, a adjectivului „*surréaliste*", pe care Apollinaire a ratificat-o în 1917 — suprarealismul este în corelaţie cu realismul însă nu în sensul unui contrast, ci al unei extinderi. Cuvîntul nu trebuie să circumscrie un „dincolo de realitate", ci o suprarealitate *(surréalité)*, în care se dizolvă ambele stări, aparent aşa de opuse, a visului şi a realităţii (Breton, 1924). Hotărîrea este aşadar dorinţa de *sinteză*; ea este însoţită de nesatisfacţia faţă de redarea realităţii, scoasă pe primul plan, a realiştilor, ceea ce însă nu implică, în nici un caz, că lumea faptelor cotidianului nu există pentru suprarealist: el o vede, dar numai altfel, ascunsă şi cu multe înţelesuri; el nu este satisfăcut cu banalitatea ei aparentă, căci — împreună cu romanticul — el crede: „Cea mai bună poezie este foarte aproape de noi şi un obiect obişnuit este, nu arareori, cel mai preferat material al ei". (Novalis). „Pentru el conţinutul unui pahar de apă este tot aşa de minunat ca şi fundul mării" (Eluard) şi plictisit de operele de artă ale muzeelor el se retrage în realitatea reală: „Afară, strada avea

pregătite pentru mine mii de farmece reale" (Breton).

Nevoia de a sonda noi adîncimi de trăire şi de a le face conştiente trebuie să fi dat deja prilej romanticilor să vorbească despre supranaturalism şi supernaturalism. Heinrich Heine spunea despre el în „Stări de lucruri franceze": „În artă sînt supranaturalist. Cred că artistul nu poate găsi în natură toate tipurile sale, ci că cele mai importante tipuri i se revelează oarecum în suflet, ca simbolică înnăscută, ca idei înnăscute." La această aducere în cîmpul conştiinţei, la această reliefare — un fel de naturalism al psihicului — trebuie să se fi referit şi Gauguin, cînd caracteriza arta sa ca „naturalism". Că totuşi supranaturalismul secolului 19 presupune oarecum un fenomen de îndepărtare a imaginii pozitive a lumii şi ca atare un concept prea îngust despre natură, a fost exprimat clar de Victor Hugo (fapt indicat de P. Waldberg):„ Ştiinţa oficială şi academică a fost aceea care — pentru a termina repede cu aceasta — a respins în bloc acea parte a naturii care rămîne insesizabilă simţurilor noastre şi prin urmare scoate din sărite capacitatea noastră de observaţie; ştiinţa a fost aceea care a găsit conceptul de supranaturalism. Acest cuvînt este folosit de noi; el serveşte la deosebiri, noi îl folosim şi-l vom folosi iar, dar luat exact şi în sensul strict al cuvîntului este vorba ... de un cuvînt gol." În „Les Travailleurs de la Mer" (1866) se spune: „Nici un fel de supranaturalism, ci continuarea naturii în infinit." Suprarealistul ar spune: continuarea naturii în inconştient, din observarea vizuală în cea psihică.

Aşadar suprarealismul ar fi un naturalism fără ţărm, care susţine „atotputernicia realităţii psihice" şi se ocupă cu o cercetare a naturii, care se foloseşte de instrumente noi şi pătrunde în zone necălcate de naturalismul iluzionist. Totuşi acest proces nu trebuie înţeles ca depăşire, ci ca extindere şi adîncire a realităţii. Breton a subliniat că suprarealitatea la care se gîndeşte el este cuprinsă în realitatea însăşi şi că el a înţeles acti-

vitatea suprarealistă mai puțin ca invenție și imaginare, decît ca o descoperire, declanșare și dezvăluire, care trebuie să renunțe la înfrumusețarea morală și la transformarea estetică. El definește suprarealismul ca un automatism psihic pur „prin care se încearcă să se exprime cursul real (!) al gîndirii, fie oral, fie în scris, fie în oricare alt fel. Dictatul gîndirii fără nici un control al rațiunii și-n afara oricăror problematizări estetice sau etice".

Orientat enciclopedic și cu o dorință nelimitată de a cunoaște, demascantă, suprarealismul își propune o inventariere cuprinzătoare a ceea ce el înțelege prin realitate. Ceea ce oferă mereu „căutarea sa de adevăr" trebuie înregistrat simplu,fără să fie nici făcut expresiv, nici stilizat. Sînt respinse metodele analitice tradiționale confirmate de progres și civilizație, deoarece ele scindează totalitatea realității în antinomii și dicotomii artificiale. Visul nu este pentru suprarealist un contrast al realității, ci instrumentul preferat — prevăzut cu putere de lege — al radiografierii ei. Numai aparent se pășește prin zonele absurdului, căci la o examinare mai amănunțită aceasta se dovedește ca o „eliberare a locului, pentru tot ce este îngăduit, valabil pe lume". Dacă naturalistul iluzionist și-a satisfăcut cerința sa de realitate cu redarea cît mai completă, intenționat obiectivă, a lumii exterioare perceptibile, suprarealismul — cu ajutorul unui procedeu documentar nou — se străduiește „să restituie visului integritatea sa." El respinge ca artificială construcția carteziană a realității și refuză să tragă o linie despărțitoare între partea de zi și partea de noapte a conștiinței. Așa cum realitatea și imaginația coincid, tot așa trebuie să dispară și granița dintre irațional și rațional. De aceea Breton admira pe nebuni, în care se îmbina inocența cea mai mare cu cea mai mare onestitate.

Această dorință documentară care aspiră la temeinicie științifică refuză de asemenea să catalogheze realitatea cu ajutorul intențiilor preconcepute. La ce bun arta care crede că depășește

realitatea de care se separă mîndră? O astfel de gîndire în antiteze nu poate satisface pe suprarealist, căci pe el nu-l interesează „tulburarea trecătoare" pe care o produce cutare sau cutare operă de artă și prin urmare nici pozițiile dadaiste de antiartă și antipoezie, ci „realitatea însăși" (Breton). Dacă el are încredere în puterea de lege a visului este că pentru el, doar în expresia visului acea totalitate este sigur nedivizată, și permite omului să se satisfacă de tot ce-l întîmpină. Cu ajutorul unei conștiințe, a cărei sondă trebuie să ajungă mai adînc decît cea a rațiunii, suprarealistul speră să elibereze în cele din urmă gîndirea din îngustarea ei sofisticată, s-o restituie, fără ocol, „purității sale inițiale" și s-o poată aduce pe „calea înțelegerii totale." Nu se tinde la eschivarea în imaginație, ci se urmărește înregistrarea directă și nefalsificată, adică „simpla imitare a naturii", în care hazardul și instinctul, cruzimea și perversiunea, visul și nebunia, presimțirea și poftele trăiesc în acea stare a inocenței și primordialității, care precede păcatul originar al rațiunii. Cu aceasta suprarealismul duce mai departe unul din cele mai importante idealuri ale spiritului modern — cerința de primordialitate și veracitate — spre un semn extrem de hotar.

Înainte de a analiza suprarealismul din punct de vedere al istoriei artei, trebuie să-l interpretăm ca o concepție despre lume și viață și să determinăm poziția sa din punct de vedere al momentului critic. În acest sens el devine un factor politic, în același timp însă și o ținută spirituală care s-ar putea, pur și simplu, extinde asupra oricărui domeniu al vieții. În acest sens, suprarealismul ridică postulatul libertății nelimitate și al autoîmplinirii și îmbină cu acesta scopul recîștigării totalității existenței, dincolo de normele artificiale ale moralei, etosului, religiei și artei. Pentru aceasta nimic omenesc nu trebuie să-i fie străin, el trebuie nu numai să aprobe ci să pretindă descătușarea sexuală, să proslăvească jocul neintenționat al ideilor și atotputernicia visului ca izvor de cunoaștere, să laude conținutul de adevăr al

nebuniei, să conteste crima și să considere isteria nu ca un fenomen patologic, ci „ca mijloc de expresie de primul rang“ (Aragon, Breton).

Desigur că suprarealismul nu se mulțumește să provoace „*o criză a conștiinței*, de felul cel mai general și mai important, în planul intelectual și moral“ (Breton, 1930), el nu vrea să fie numai observator, ci să încerce „rezolvarea celor mai importante probleme ale vieții“ și să realizeze ceea ce Marx a cerut de la filosofi: să schimbe lumea. Un asemenea proiect surprinde la o mișcare care vrea să-și refuze orice intervenție reglementatoare în abundența vieții și a manifestărilor ei și-n același timp aruncă o lumină caracteristică asupra problemelor cu care se vede confruntată cercetarea suprarealistă a realității. Interpelarea sună: se petrece aducerea în cîmpul conștiinței a incon știentului, în mod complet inconștient sau această aducere este condusă de conștiință? Și ce se petrece cu cerința unei redări integrale, dacă aceasta folosește linii directoare sistematice?

Pe de o parte se pledează pentru a lăsa ca totul să se întîmple neintenționat, pentru automatismul necontrolat și pentru satisfacerea cu un rol de mijlocitor pasiv. În ceea ce privește felul automat de scriere Aragon este de părere: „Cel care scrie nu anticipează nimic, el nu știe nici ce scrie, nici ce a scris, dacă citește textul după aceea.“ Acest ideal de absolută dăruire inconștientului scapă din vedere că tocmai această dăruire se sprijină pe o hotărîre, așadar este pricinuită de un act de voință. Așa-zisa *écriture automatique* nu este autoproducere spontană, ci o metodă de a declanșa aceasta și apoi de a înregistra. Ceea ce ea fixează se află în același raport cu conținutul inconștientului precum cîrligul pensulei expresioniștilor față de realitatea percepută. Din aceste motive Breton putea să-i reproșeze prietenului său Soupault, că dicteurile gîndirii sale, așternute pe hîrtie, conțineau totdeauna greșeli de construcție. Trebuia să se vorbească mai corect de realizări greșite și tocmai pentru faptul că se saluta cu bucurie acțiunea neinfluențată și netutelată de nici o intenție

a inconștientului. În timp ce critica acest lucru, Breton își propunea o îngrădire a principiului obiectivității pasive, care îl trădează deja pe sistematician.

Un alt exemplu arată că, în practică, suprarealiștii erau mai puțin interesați de scris ca atare, cît de producerea, respectiv provocarea intenționată a unei stări „ca și cînd ai visa“. Suprarealistul nu pretinde în nici un caz că visează mai substanțial decît alți oameni, dar el știe să remedieze artificial acest neajuns: „Suprarealismul deschide porțile visului tuturor acelora cu care noaptea se arată zgîrcită. Suprarealismul este punctul de intersecție al tuturor stupefiantelor: alcoolului, tutunului, eterului, opiumului, cocainei, morfinei ...“

Breton a recunoscut că activitatea suprarealistă nu este îndeplinită exclusiv de conducerea oarbă a inconștientului și cu aceasta a acceptat o relație complementară, care a fost deja demult legalizată de teoria mai veche a artei: „Este posibil ca automatismul, în combinație cu anumite intenții (!) preconcepute să poată produce pictură și poezie: dar există pericolul de a se părăsi suprarealismul dacă automatismul nu mai este ținut în frîu. „La suprarealiști, acolo unde conștiința are voie să participe la discuție, apare necesitatea sistematizării. Dali cerea o „atitudine activă, sistematică, organizatorică, cercetătoare față de fenomenele iraționalului“, iar Breton definea ca țel al revoluției suprarealiste — în aceasta se recunoștea pe deplin linia irațională opusă concepției constructiviste despre lume — „o nouă repartizare spontană a lucrurilor, conform unei ordini mai temeinice și mai rafinate, care nu poate fi explicată cu mijloacele rațiunii obișnuite ...“ Din dorința de sistematizare a izvorît un sincretism pseudoștiințific, care se bizuia în aceeași măsură pe Hegel ca și pe Freud, pe Marx și pe ocultism și își avea stațiile sale de cercetare în „Bureau des Recherches Surréalistes“. Tragismul suprarealismului a constat în faptul că el voia să delimiteze infinitul, să definească

inexprimabilul şi să lămurească inconştientul cu instrumentul unei conştiinţe sigure de sine. De „dada" nu-l desparte intelectul mai pătrunzător şi recunoaşterea temporală a lipsei de naivitate, ci încercarea de a codifica libertatea şi spontaneitatea, abia enunţate, şi de a le asigura constituţional. Astfel pretenţia la o totală desfiinţare a situaţiei tabu de care se bucurau toate valorile şi pseudovalorile, a tuturor convenţiilor şi clişeelor, s-a terminat în automutilare. Ca orice revoluţie, şi cea suprarealistă a produs propria ei restauraţie, codul ei de comportare, tablele ei de valori şi metodele ei de sancţionare şi de teroare spirituală. În modul cel mai vizibil aceasta se manifestă cînd Breton stigmatiza orice abatere de la idealul său de suprarealist, soma pe neascultători la autocritică şi urmărea pe renegaţi cu anatema sa.

Iniţial — referindu-se la arena de critică socială — hotărîrea suprarealistă a părut să schimbe lumea, să facă de prisos stăpînirea specific artistică a lumii. Deoarece mişcarea era interesată de realitatea însăşi — pe deplin consecventă — ea putea să renunţe la pregătirea ei în opera de artă; faptul este dovedit de *„objet trouve"*. Apoi se adaugă faptul că suprarealistul nu are încredere în specia deosebită a artiştilor: geniu, talent şi scriitura cu caracter particular nu sînt pentru el caracteristici distinctive. Pentru el, oricine este talentat.

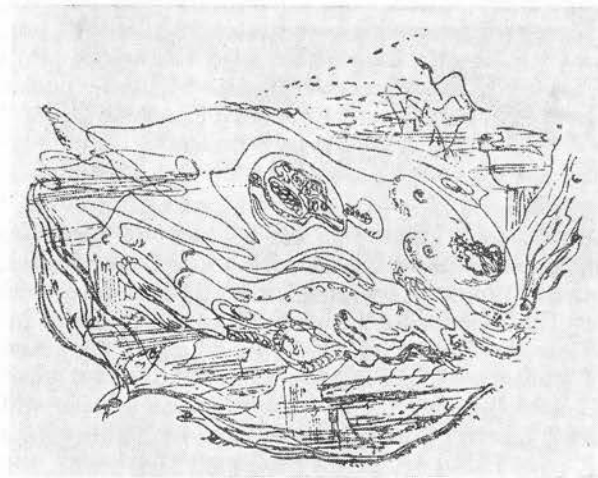
Bineînţeles dacă se ţine seama de convingerea suprarealistă a corelaţiei universale a tuturor manifestărilor vieţii, se înţelege pentru ce activitatea artistică — de îndată ce ea s-a angajat faţă de tabla suprarealistă a valorilor — a putut fi acceptată ca mijloc de cercetare a realităţii. Dacă deci „revoluţia suprarealistă a lucrurilor... este aplicată la toate stările spiritului... la toate felurile de activitate omenească...", înseamnă că este indicată pentru înnoirea activităţii artistice.

Deoarece suprarealistul vede, pur şi simplu, în orice manifestare a vieţii un mijloc de expresie, el contestă artistului un privilegiu esenţial şi-l

aşază pe el şi operele sale — pe treapta oricăror realizări ale vieţii. Şi deoarece automatismul psihic se poate comunica pe orice cale, activitatea artistică este degradată la unul din multiplele feluri de comunicare. De aceea relaţia suprarealismului cu arta începe consecvent acolo unde arta şi viaţa sînt încă amestecate una cu alta, unde producerea creatoare este „elan vital" pur, care încă nu s-a separat de mişcările vieţii. „Poţi fi poet fără să fi scris vreodată un rînd ... poezia există pe stradă, într-o vitrină, peste tot ..." (Tzara). „Readucem arta la cea mai simplă expresie a ei: dragostea" (Breton).

Această poziţie extremă, care substituie „viaţa" „artei", este învecinată cu o altfel de cercetare suprarealistă a realităţii, care nu se mulţumeşte, pur şi simplu, cu reprezentarea vieţii, ci doreşte să desprindă anumite urme şi să le reţină. Ea se foloseşte de *écriture automatique*, de curba spontană de excitaţie scriptică (fig. 4) şi de obiectul găsit (il. 24). Din fluxul nesfîrşit al trăirii psihice sînt culese şi fixate anumite fraze. În felul acesta suprarealismul trebuie să ia asupră-şi una din condiţiile de bază ale activităţii spirituale şi artistice. Căci de îndată ce el nu se mulţumeşte să folosească fiecare mişcare a vieţii ca mijloc de expresie, se află în faţa necesităţii de a interveni, distrugînd, în corelaţia generală, adică delimitînd, îmbucătăţind totalitatea iniţială. Orice stabilire este o izolare, care are ca urmare pierderea activităţii trăirii originare şi o încetare a spontaneităţii. Cu alte cuvinte: chiar o scoatere în relief care nu vrea să ştie nimic de configurare — ca actul selectiv, necesar pentru *l'objet trouvé* — aşază numai o parte pentru totalitate, nu mijloceşte trăirea în sine, ci metafora ei. Ceea ce stabileşte *l'écriture automatique* este deja aspect detaşat, fragment din acea confesiune neîntreruptă, care, ascunsă în continuitatea realizării vieţii — nu trece asupra metaforelor acesteia. Poetul care n-a scris niciodată nici un rînd este în posesia unei totalităţi nemărginite a realităţii, din care *l'écriture automatique* şi *l'objet trouvé*,

în cel mai bun caz pot comunica fragmente pe care cititorul sau privitorul trebuie să le interpreteze ca *pars pro toto*. Acestea sînt restricțiile cu care actul artistic de configurare a trebuit dintotdeauna să fie terminat și a căror anulare nu i-a reușit nici suprarealismului.



4. André Masson, *Desen*, 1925

Fetișizarea obiectului este una din cele mai importante metode suprarealiste pentru a se asigura de realitatea palpabilă și a obține din aceasta o „fizică a poeziei" (Eluard). Într-un act de alegere, la întîmplare, se vrea să se provoace o revoluție totală a obiectului; totuși măsurătorul cadastral este deja la îndemînă, pentru a introduce realitățile găsite în sertarele definițiilor sale. După Breton există următoarele categorii de obiecte suprarealiste: matematice, naturale, primitive, găsite, iraționale, tălmăcite, unite, obiecte mobile și obiecte *ready-made*. Acest fetișism al lucrurilor este evident în legătură cu obiceiurile animiste și poate fi înțeles ca o secularizare a culturii relicvelor. În această corelație trebuie amintite interesele suprarealiste pentru

fenomenele totemismului, ocultismului, magiei și superstiției.

Cu categoria obiectului găsit suprarealistul alcătuiește un mare capitol al inventarierii lumii faptelor, care mai demult fusese apanajul „imitării simple a naturii", cu ajutorul tabloului de șevalet. Ceea ce este suprimat este actul prelucrării; este socotită satisfăcătoare demonstrația neartistică. În același timp, obiectul este dotat cu demnitatea unui purtător de semnificație și făcut echivoc. Obiectul este izolat „tocmai pentru că există îndoială cu privire la apartenența sa anterioară, din cauza ambiguității sale, care rezultă din poziția sa total sau parțial irațională și care cîștigă prin demnitatea obiectului găsit și permite, de asemenea, libertate pentru interpretarea cea mai categorică, în caz de nevoie" (Breton).

O treaptă superioară, care conduce de la găsire la invenție, întruchipează obiectul suprarealist propriu-zis, care este confecționat din părți neomogene, „părți ce sînt luate din existentul imediat. Abaterea și deformarea sînt căutate aici de dragul lor înseși, dar trebuie cunoscut că de la ele se poate aștepta numai continuarea și corectarea vie a *legilor*. Obiectele astfel alcătuite au comune și următoarele caracteristici: iau naștere din lucrurile care ne înconjoară și ajung să se deosebească de ele numai prin simpla *mutație a realului*" (Breton). Prin urmare lucrarea lui Duchamp „*Why not sneeze?*" (il. 13) este un obiect suprarealist, în timp ce obiectul găsit descinde din *ready-mades*. Suprarealismul continuă așadar obiectualizarea introdusă de colaje și montaje. El protestează împotriva reproșului construirii *arbitrare* și ar vrea ca metoda sa să fie interpretată ca prezentare nefalsificată a unei mari corelații a realității, în care toate lucrurile comunică între ele. Ceea ce îl face să recurgă la această metodă nu este numai nevoia enciclopedică de o „fizică a poeziei" — care se transformă într-o poezie a fizicii, respectiv a materiei — ci

speranţa într-o obiectivitate totală, care nu este prejudiciată prin intervenţia scriiturii artistice. În vestitul său eseu „La peinture au défi" (1930), Aragon profetizează înlocuirea picturii cu colajul şi vede ca o treaptă următoare de dezvoltare, obiectul ales, care se substituie „tabloului": „O lampă electrică va fi o fată tînără, pentru Picabia" (v. il. 25).

În concordanţă cu principiul suprarealist al realităţii, Breton recunoştea în operele pe care Max Ernst le-a creat, prin 1920 (il. 24), cea mai pură realizare a noului fel de a vedea, preconizat pe atunci de el şi de prietenii din cercul său poetic: „Obiectul exterior a părăsit lumea sa înconjurătoare obişnuită, părţile componente din care este constituit s-au emancipat oarecum de el, pentru a putea intra în relaţii complet noi cu alte elemente, scăpînd de principiul realităţii, fără ca totuşi să atragă pentru aceasta mai puţine consecinţe în domeniul realului (Transformarea conceptului de relaţie)."

În 1925, Ernst a descoperit un nou procedeu — frotajul; acesta arată cum imboldul suprarealist spre obiectivitate — chiar dacă el trebuie să se limiteze la cea de-a doua dimensiune — ratifică „complicaţiile realităţii" (Hegel), în acelaşi timp însă, vrea să le facă semnificative. „Simpla imitare a naturii", practicată de Ernst, merge de la formele iniţiale confuze, pînă la complexele vizibile obiectual, aşadar pe un drum asemănător cu cel al lui Leonardo, la ale cărui observaţii despre petele de pe perete el se referă dealtfel în lucrarea sa „Dincolo de pictură" (1936): „Pe o vreme ploioasă mă aflam într-un han la mare, priveam canelurile în duşumeaua spălată şi mă simţeam cuprins de o fascinaţie care pornea de aici. Am hotărît să urmăresc semnificaţia simbolică a acestei fascinaţii repetate; pentru a intensifica capacitatea mea meditativă şi halucinatorie, am făcut o serie de desene ale scîndurilor pardoselei şi anume puneam coala de hîrtie deasupra, exact aşa cum venea şi începeam să frec cu un creion peste ... îmi apărea o succesiune halucinantă de imagini contrare, şi, ele se schimbau una pe alta cu energia şi viteza care este caracteristică amintirilor de dragoste. Mă cuprindea curiozitatea şi uimirea încîntată şi, în acelaşi fel, începeam să încerc cele mai deosebite materiale ce-mi cădeau sub ochi: frunze şi ramurile lor, marginile destrămate ale unei pînze de saci, trăsăturile de pensulă ale unui tablou « modern », un fir destrămat ş.a.m.d. Atunci ochii mei începeau să vadă: capete omeneşti, cele mai diferite animale, o bătălie care se termina cu o sărutare ..." Această tehnică face să vorbească diversele straturi de realitate cuprinse în materie, adică concretizează multiplele ei înţelesuri, continua transformare a conţinuturilor formale lipsite de obiect în conţinuturi obiectuale. În „manieră realist îngrijită", Dali a dezvoltat mai departe convingerea în ambivalenţa formelor vizibile şi de aici a cîştigat farmecul confuz al unei enigme, care nu posedă una ci nenumărate relaţii juste, căci „diverşi privitori văd în acest tablou lucruri diverse". Această experienţă a fost demonstrată deja de Don Quijote cu coiful lui Mambrin.

Încrederea suprarealistului în forţele evocatoare ale materiei şi ale lumii obiective — oricît de banal poate fi ea, de obicei, constituită — este de-a dreptul nelimitată. Hotărît să sesizeze peste tot semnificaţii, el găseşte un numitor al valorii, pe care-l extinde asupra întregii realităţi: miracolul. El se află în fiecare obiect, chiar în cele care sînt conţinute în cele mai elementare urme de formă (Picabia semnează o pată de cerneală şi o numeşte Sf. Fecioară). Miracolul nu este numai firul roşu care străbate trăirea suprarealistă a întregului, el se află în vîrful piramidei valorilor mişcării: „Miracolul este totdeauna frumos, indiferent care miracol este frumos, chiar numai miracolul este frumos" (Breton). Cine vrea să provoace miracolul trebuie să răstoarne relaţiile cunoscute ale realităţii sau să le facă îndoielnice. Cînd te referi la libertatea „că totul poate fi transformat în orice", te crezi îndreptăţit la

toate formele imaginabile de amestec: „forme, evenimente, culori, trecător și durabil, vechi și nou, contemplație și acțiune, oameni și lucruri, timpul și durabilitatea, elementul și universul, nopți, visuri și lumină“ (Eluard despre Ernst).

Nu este slăvirea suprarealistă a miracolului o dovadă că, în cele din urmă, aici avem de-a face cu o artă a imaginației abuzive, cu un nou fel de joc al transformării fantastice a lumii, cu o lume de fugă care dorește să-i facă omului suportabilă condiția sa marcată în permanență de aici și acum? Nicidecum. Pe suprarealist nu-l interesează să găsească o lume imaginară opusă realului; mai curînd — sprijinit pe sursele de cunoaștere ale visului, liberei asociații, alegerii lucrului, automatismului — el vrea să pună mîna pe realitățile de experiență accesibile omului, în toate extinderile lor admisibile. El vrea să-i dea omului o încredere completă în realitate, în loc să-l răpească în lumi nefamiliare. Pentru el obiectul artei nu este scop în sine, ci instrumentul care trebuie să facă realitatea înțeleasă, fără lacune. Dacă pictura trăia din faptul că privitorul stabilea o relație de tensiune între lumea „normală“, „cotidiană“ și sferele extraordinarului și incomprehensibilului, suprarealistul voia să se elibereze de toate antinomiile realității, „să ne ducă direct într-o lume unde sîntem gata la orice, *unde nimic nu este incomprehensibil*“ (Eluard).

Cum a fost alcătuită amploarea variațiilor producției suprarealiste? Ea este mai cuprinzătoare ca orice altă mișcare a secolului nostru și face din recomandarea lui Kandinsky de a folosi — cît mai îndelungat — ca element de configurare „orice materie, de la cea mai consistentă, pînă la cea care trăiește numai bidimensional (abstract)“. În libertatea de a transforma totul în orice se ascunde deja împuternicirea sau mai corect necesitatea de a permite să coexiste într-una și aceeași structură cele mai deosebite grade de realitate, împreună cu toate metaforele corelației universale. De-a dreptul exemplar se petrece îmbinarea formală și de conținut a incoerentului în tehnica

„*cadavre exquis*“, un „joc din hîrtie îndoită, care constă în a face să se construiască de mai multe persoane o frază sau un desen, fără ca un partener de joc să ajungă la cunoașterea contribuției precedentului“. (În felul acesta s-a format fraza „*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*“, frază căreia metoda îi datorează numele.)

Deoarece pentru producția suprarealistă este binevenită orice fel de comunicare, ea are loc în numeroase nuanțe între polii găsirii și creării și, pe de o parte, se identifică cu materia cea mai consistentă, preexistentă, pe de altă parte, nu respinge nici posibilitățile reprezentării plane în desen și în tabloul de șevalet. La început — cu o oarecare împotrivire — s-a folosit tehnica tradițională a picturii în ulei; după 1930, Aragon îi prevestește un sfîrșit grabnic. Primele tablouri suprarealiste de șevalet sînt greoaie și pictate uscat; ele neglijează compoziția și tehnica, ca și cînd n-ar vrea să se abată de la conținutul lor obiectiv de comunicare, prin forme estetice sau acte de bravură a formei.

Acest precizionism prozaic este transpus mai tîrziu de Dali într-un „naturalism suprarealist“ (Masson), care face paradă de dexteritate uimitoare. Încercarea lui Dali de a fixa viziuni în așa-zisa modalitate „*trompe-l' oeil*“ presupunea o „tehnică retrogradă“ (Breton) și a condus, în cele din urmă, la un academism orgolios, care a întronat din nou acele aspecte de care suprarealismul voia să elibereze pictura: prejudecata estetică și strădania pensulei, care înăbușă orice spontaneitate. Acest precizionism are o vagă legătură cu stabilirea prozaică a lucrurilor, pe care am putut-o observa în exemplul lui Carpaccio. Opuse lui sînt diverse experimente de consultare a formei, care nu pot dezminți originea lor din „*abbozzare*“, respectiv din petele de pe perete ale lui Leonardo și din „*confused modes*“ ale lui Ruskin. Cu ajutorul lor, suprarealismul a deschis noi domenii lipsei de forme preexistente oricărei redări obiectuale;

Picabia a ales şi a semnat o pată colorată; cînd Ernst a descoperit frotajul, el s-a lansat într-un desiş de linii, care mai întîi nu duceau nicăieri". Masson lăsa linia hoinară să găsească cele mai bune metafore; Miró lucra cu pete de culoare împrăştiate „întîmplător". În lipsa de formă, „dincolo de pictură" cel mai departe a mers Oscar Dominguez. Cu ale sale „metacromotipii (abţibilduri) fără obiect dat" el a creat peisaje colorat risipite, care se realizau fără intervenţia pensulei.

Oricît de importante sînt aceste cîştiguri de teren ca precursoare ale „informalului", care a apărut după cel de-al doilea război mondial,trebuie totuşi amintit că suprarealismul nu era interesat de extinderea mijloacelor de exprimare care ţineau de scriitură, ci de stabilirea posibilităţilor obiective de configurare. Ernst reproduce pestriţătura unei duşumele, Dominguez permite haosului premorf să se desfăşoare; el nu vrea să intervină conlucrînd, ci numai să provoace, să facă vizibil. Desenul automat este înţeles de asemenea ca o întîmplare obiectivă, ca precipitat al impulsurilor, pe care „artistul" le înregistrează simplu, fără să le comande. Chiar acolo unde suprarealistul inventează, el doreşte — pentru a obţine numai o atitudine pasivă neartistică — să informeze doar corespunzător adevărului şi să subordoneze produsele sale acelei simplităţi care le garantează veracitatea deosebită şi obiectivitatea şi le deosebeşte de capriciile subiective şi de actele estetice de bravură, cu care „*divino artista*" ademeneşte publicul său la discuţii.

„Din cămara materiei" suprarealiştii am „smuls" forme de întruchipare care se află între marea abstracţie şi marea realitate, între lipsa de formă, care se reprezintă automat, a automatismului psihic şi cea mai consistentă materie din care sînt confecţionate „*objets trouvés*". Rîvna lor sintetică aspiră la *coincidentia oppositorum*, pe care

Kandinsky o indica deja cînd vorbea de două drumuri „care, în cele din urmă, duc la aceeaşi destinaţie". Aceasta este de fapt premisa „imaginii despre lume" suprarealiste, căci acolo în „suprarealitatea" în care trebuie să dispară toate antinomiile, trebuie, de asemenea, să dispară şi contrastul dintre abstract şi concret.

POZIŢIA LUI PAUL KLEE

Paul Klee (1879—1940) n-a fost un om care să treacă dincolo de frontiere ca Schwitters şi van Doesburg. Şi totuşi i-a reuşit sinteza ambelor tabere experimentale ale anilor douăzeci. El a arătat şansele unui nou mod de configurare în imagine plană, pe care noile dimensiuni ale conţinutului şi formei — cîştigate de suprarealişti şi constructivişti — îl recunosc ca bază a lor. Poziţia proeminentă a lui Klee şi forţa personalităţii sale, capabilă să construiască punţi de legătură, se poate presupune din datele biografice. Lucrările sale au fost expuse în cabaretul Voltaire şi în galeriile „dada", în 1916 şi 1917; cercul din Zürich îl admiră. În timp ce — între 1920 şi 1931 — el funcţionează ca profesor la „Bauhaus", suprarealiştii parizieni îl reclamă ca pe unul de al lor. În 1925 expune pentru prima dată la Paris. Eluard scrie o poezie, Aragon introducerea pentru catalog. În 1929 opera sa este prezentată de „Cahiers d'Arts"; cele mai multe omagii şi comentarii provin de la suprarealişti. În 1930 apare primul volum franţuzesc Klee, cu un text al suprarealistului René Crevel. Un an după aceea, Tzara publică „L'homme approximatif" cu zece gravuri de Klee.

Încă în aceste fapte şi date se dovedeşte raza de acţiune a unei conştiinţe artistice, care — înţeleasă greşit — a fost interpretată ca fiind gata

de compromis, ca dotată pentru o poziţie, cît şi pentru contrariul ei şi pentru încercări dibace de posibilităţi extreme. Din însuşirea intensivă — nu orizontală, ci verticală — a premiselor proclamate de ambele lagăre, lui Klee i-a reuşit realizarea a ceea ce el — în 1924 — în renumita sa conferinţă din Jena, l-a caracterizat drept visul său: „o operă de o foarte mare dimensiune prin întreg domeniul elementar, real, de conţinut şi stilistic". Din cauza acestui conţinut al ei — cuprinzător şi aşa de exemplar — arta sa a dat naştere unui capitol aparte.

În capacitatea de transformare, în bogăţia pur şi simplu inepuizabilă a invenţiei sale, atît formale cît şi obiectuale, s-a încercat la început să se vadă o trăsătură centrală. Dar Klee nu se află singur în această situaţie: el împarte aceste trăsături caracteristice cu Picasso, ba acesta îi este chiar superior în forţă genială, în cutezanţă provocatoare şi, în cele din urmă, în sonoritate explozivă. A deduce înrudirea ambilor pictori din simptomul nestatorniciei ar fi derutant şi, în afară de aceasta, ar îngreuna aprecierea corectă a poziţiilor lor istorice. Ambii stau pe ţărmuri deosebite. Aceasta nu caracterizează categoria, dar, foarte bine, particularitatea mesajului lor artistic. Picasso şi-a însuşit volumul său formal din disputa cu trecutul, adică prădînd, distrugînd, absorbind. În timp ce violenta trecutul cu propriile lui arme, el îl omagia şi se credea abătut pe drumul acestuia. Însă cu „armele" el a moştenit şi problemele configurării pentru care acestea fuseseră create. Dacă opera lui Picasso este pusă în relaţii mai vaste cu trecutul, ea nu este — în liniile sale principale — nimic altceva decît o nouă formulare, mereu încercată, a dialecticii, stabilite de Renaştere, a raporturilor spaţiale şi a raporturilor corporale. Oricît se răzvrăteşte această operă împotriva convenţiilor anatomice sau celor referitoare la perspectivă sau a obişnuinţelor de vedere, ea se încadrează totuşi în tradiţia antropocentrismului mediteranean şi

încearcă să dea noi răspunsuri la întrebările formulate prima dată de Giotto; în ce raporturi stau corpurile cu mediul lor înconjurător și cum se concretizează aceste raporturi pe suprafața tabloului, respectiv este posibil să se găsească semne imagistice pentru o continuitate spațio-corporală? Pictura lui Picasso își procură eșafodajul ei steriometric de bază din această problematică de reprezentări. Văzută astfel —așa cum Berdiaev a arătat deja din 1914 — ea este arta unui „desăvîrșitor al lumii vechi". „Totuși noul spirit creator va fi de alt fel; el nu va mai fi dezechilibrat de situația grea a lumii". Situația grea a lumii — aceasta este conștiința conflictului rezultată din concepția despre lumea Renașterii, tensiunea dintre subiect și obiect, percepție și invenție, realitate și ideal. Toate aceste laitmotive ale conștiinței occidentale „moderne" au pătruns în opera lui Picasso și i-au dat trăsătura pronunțat eroică a protestului și opoziției prometeice. Toate cutezanțele și provocările acestui mare artist demonstrează o relație de tălmăcire cu moștenirea istorică aflată și cu realitatea preexistentă.

La Klee lucrurile stau altfel. El nu trăiește din prelucrarea stilului figurativ, monumental al Renașterii; dramatica tablourilor sale nu-și are originea în restratificarea subiectivă a dimensiunilor corporale și a axelor spațiale. Picasso spunea cîndva: „Nu se poate merge împotriva naturii". Așa vorbește îndărătnicul *„divino artista"*, care-și smulge ca o mărturisire relația sa cu natura. El știe: „Totdeauna trebuie început cu ceva". Totuși cu acest preț el face să rezulte triumful său artistic: „După aceea, se pot îndepărta toate urmele realității". În caz de nevoie, artistul își spune ultimul cuvînt împotriva naturii. Cînd Klee vorbește de „dialogul cu obiectele naturale", „de renașterea naturii", el se credea în concordanță cu forțele „marii creații". Aceasta îl dispensează de gesturile de revoltă ale autoafirmării. El vede activitatea sa nu ca o antiteză

dialectică; pentru el „marea natură" este o aliată care-i permite s-o imite în infinita și inepuizabila ei mobilitate. („Lumea arăta altfel și va arăta altfel... Pe alte stele se poate ajunge din nou la cu totul alte forme.")

Picasso spune: „Arta abstractă nu este nimic altceva decît pictatul. Unde este aici drama? Nu există artă abstractă. Totdeauna trebuie început cu ceva. După aceea se pot îndepărta toate urmele realului." Acum deosebirea epocală dintre ambii pictori este pe deplin clară. Pentru Picasso, acel ceva cu care începe este un fragment de realitate unit cu o idee, un *„disegno interno"*; prin actul de configurare el înțelege o *distrugere*, care în locul naturalului lasă să apară ceva artificial. Klee nu se îndepărtează de „real", numai că el ajunge treptat la el. Și el începe cu ceva, totuși „drama" sa, în sensul lui Picasso (el însuși a vorbit de o „aventură"), se desfășoară în dialog cu mijloacele de configurare. Relația sa cu mijloacele artistice nu este de aceea nici supusă deformării, nici susceptibilă de abstracțiune, căci el începe de la ceea ce este mai simplu; ea sondează treptat domeniile preobiectuale de: punct, linie, clarobscur, culoare, și domeniul obiectual. În timp ce Picasso ia în stăpînire complexele formale și materiale preexistente, Klee se dedică încercării de *a cunoaște prin colindare* conținuturile sale formale și obiectuale. Aceasta nu este o metaforă, ci trebuie luată textual:

„Să ne cultivăm, să facem — prin schițarea unui plan topografic — o mică călătorie în țara unei cunoașteri mai bune. Trecînd peste punctul mort, prima este fapta mobilă (linia). După scurt timp, popas, respirăm (linie întreruptă sau, la popas repetat, linie articulată). Privim înapoi, cît de departe sîntem deja (mișcare opusă). În spiritul drumului, cumpănim acolo și într-acolo (fascicule de linii). Un fluviu vrea să ne împiedice; ne folosim de o barcă (mișcare ondulatorie). Mai departe, sus, fusese o punte (șiruri de curbe).

Dincolo găsim un tovarăș de idei, care vrea să meargă și el într-acolo unde se află mai multă cunoaștere. Mai întîi, uniți de bucurie (convergență), treptat survin deosebiri (direcția independentă a două linii). Oarecare tulburare de ambele părți (expresie, dinamică și sufletul liniei).

Traversăm un ogor nearat (suprafață peste care sînt trase linii), apoi o pădure deasă. El se rătăcește și descrie deodată mișcarea clasică a cîinelui care aleargă. Total indiferent nu mai sînt nici eu; peste ținutul nou al fluviului plutește ceața (element spațial). Totuși, în curînd se înseninează iar. Împletitorii de coșuri se întorc acasă cu căruțele lor (roata). Printre ei, un copil cu cei mai amuzanți cîrlionți (mișcare elicoidală). Mai tîrziu se face înăbușitor și se înnoptează (element spațial). Un fulger la orizont (linie în zigzag). Ce-i drept, deasupra noastră sînt încă stele (sămînța punctului). În curînd am ajuns la prima noastră încartiruire. Înainte de a adormi, unele lucruri apar din nou ca amintiri, căci o călătorie așa mică este foarte sugestivă.

Cele mai diferite linii. Pete. Picățele. Suprafețe netede. Suprafețe punctate, hașurate. Mișcare frînată, mișcare divizată. Mișcare opusă. Împletitură, țesătură, zidit, solzos. Unanimitate. Polifonie. Linie întărită, care se pierde (dinamică).

Plăcuta regularitate a primei porțiuni de drum, apoi piedicile, nervii. Tremurat reținut, lingușirea adierii promițătoare. În fața furtunii, căderea frinelor! Furia, asasinatul. Lucrul bun ca ghid chiar în hățiș și amurg. Fulgerul a reamintit de acea curbă de temperatură. Un copil bolnav... atunci" (1920).

Această descriere este cea mai bună interpretare a principiului pe care Klee îl emite cîteva rînduri după aceea: „Elementele trebuie să producă numai forme, fără ca pentru asta să se sacrifice. Conservîndu-se pe ele însele." De regulă, artistul are nevoie de mai multe elemente„ pentru a plăsmui forme sau obiecte sau alte lucruri de gradul doi". Din nou — ca în tezele lui Kandinsky — este postulată echivalența formei și

obiectului, adică a conținuturilor formale și a conținuturilor obiectuale. Obiectele sînt conținute deja potențial în formele și elementele lor, diferențierea lor rezultă direct din aceasta.

Aceasta este o situație nouă a cărei importanță istorică nu poate fi încă suficient evaluată. Din vremea cînd artistul era ocupat cu acordarea mijloacelor sale de configurare cu faptele lumii perceptibile, l-am văzut nevoit să întreprindă anumite îngrădiri formale în favoarea informației obiective. Acolo unde el nu făcea aceasta, ci dimpotrivă se străduia să conserve „elementelor" sale existența lor proprie, se producea confuzie și, în cele din urmă, eliminarea conținuturilor obiectuale.

Klee a voit să scape din această constrîngere; el nu voia să sacrifice nici conținuturile formale celor obiectuale, după cum nu voia nici situația inversă. Și realmente — cu ajutorul unui repertoriu simbolic, în care se pricepe să introducă produsele elementare ale călătoriei sale în „țara cunoașterii mai bune" — a reușit să transforme forme în obiecte, respectiv în semne despre obiecte, fără să diminueze despotismul lor formal sau să-l constringă la compromisuri (il. 26, 28).

Conținuturile obiectuale nu sînt concepute ca mărimi stabile, pe care artistul trebuie să le restructureze, să le anuleze și să le transpună în sisteme artistice; mai degrabă ele sînt continuu „cunoscute prin colindare", împreună cu conținuturile formale. Prin faptul că la începutul acțiunii de configurare el se încredințează cu totul forței de tracțiune a mijloacelor, Klee elimină conflictul cu conținuturile percepției, dar evită și „prelucrarea" tradițională a acestora (copiere, exagerare, stilizare ș.a.m.d.). Luarea în stăpînire a mijloacelor de configurare este definită *Kat' exochen* ca activitate creatoare elementară a asociațiilor obiectuale; deoarece ar incomoda, ar trebui să rămînă deocamdată excluse. Abia cînd artistul a dobîndit țesătura formală a puterii proprii, cînd, în sfîrșit, mijloacele plastice și-au arătat toate posibilitățile lor, poate fi asociat

conținutul: „Ceea ce rezultă apoi din această agitație, oricum s-ar numi, vis, idee, fantezie este luat cu totul în serios abia cînd se unește complet — pentru configurare — cu mijloace plastice corespunzătoare. Atunci acele ciudățenii devin realități; realități ale artei, care continuă viața ceva mai mult decît ea apare obișnuit". În această reflecție Klee se întîlnește cu definiția dată de Fiedler artei, ca extindere a experienței. Recunoaștem acum cît de fructuoasă a fost hotărîrea acestui gînditor de a așeza activitatea artistică într-un domeniu dincolo de imitația și de idealizarea realității. Pentru acest fel de a gîndi este caracteristic faptul că Klee vedea ca scop construcția unui tablou „care se obișnuiește să fie numit formă sau obiect". Klee vorbește despre „obiect" pentru că acest cuvînt este echivoc? Se demonstrează pe de o parte că conținuturile formale posedă o valoare proprie care nu este inferioară celei a unui obiect — plăsmuirea artistică este așadar egală cu oricare altă realitate a cîmpului nostru perceptibil — pe de altă parte, se exprimă ideea că în înfățișarea formală se ascunde posibilitatea unei interpretări „obiectuale" (care se referă la un obiect), „căci fiecare construcție de o coordonare superioară — cu oarecare fantezie — este aptă să fie comparată cu structurile cunoscute ale naturii".

Nou la acest fel de configurare nu este faptul că el subliniază puterea arbitrară a conținuturilor formale sau că le recunoaște întîietatea față de conținuturile obiectuale. (Această tendință este latent prezentă încă din vremea lui Leonardo.) Dacă reflectăm că treptele formale sancționate de Renaștere — începînd cu slaba „*abbozzare*" și culminînd în linia abstractă de frumusețe — au ispitit totdeauna artistul să acopere sau să depășească conținuturile obiectuale cu conținuturile formale, ideea lui Klee despre „crearea ca geneză" (care intervine mai mult la „puterile formative" decît la „scopurile-forme") se mișcă într-o perspectivă istorică care se întinde înapoi pînă la Leonardo. „Noul" devine totuși vizibil

dacă avem în vedere că în era de imitare a realității, inaugurată de Renaștere, s-a dus o permanentă luptă, pentru cîștigarea de teren, între conținuturile formale și conținuturile obiectuale. Totdeauna cînd unul din aceste două principii a cîștigat teren, aceasta s-a întîmplat în detrimentul celuilalt. Aceasta se poate exprima în următoarea maximă: de îndată ce artistul dependent de lumea perceptibilă vrea să pună de acord sau să împace conținuturile sale formale cu conținuturile obiectuale, el trebuie să reducă puterea lor arbitrară, ba chiar să renunțe complet la ea: dacă o lasă totuși să dispună de conținuturile obiectuale, nu-i mai rămîne altceva decît să le sacrifice complet sau parțial.

Rolul acestei dialectici încetează imediat ce premisa ei centrală nu mai operează: lumea experienței ca etalon pentru acțiunea formală. În momentul în care artistul nu se bizuie numai pe importanța și pe forța portantă a mijloacelor sale de configurare, ci în afară de aceasta este hotărît să transmită tocmai acestor mijloace invenția semnului despre obiect, are loc o treptată infiltrare a conținuturilor formale în conținuturile obiectuale, care nu se petrece în detrimentul primelor, ci în felul unei realizări paralele. Cu alte cuvinte: îmbogățirea formală se întîmplă paralel cu diferențierea conținutului; artistul scoate semnele pentru pește, pasăre, corabie și om direct din conținuturile formale (il. 28). Nu trebuie așadar încheiate compromisuri cu simțurile proprii și complicații cu datele percepției. Prin urmare — fără să diminueze puterea arbitrară a conținuturilor formale — el poate introduce în ele conținuturi obiectuale de diversitate nelimitată. Klee descoperă drumul pe creastă — ce-i drept îngust, dar lung — prin care mijloacele formale își pot „schimba funcția" în hieroglife obiectuale, fără a sacrifica totuși independența lor. Aceasta înseamnă că arta sa este o continuă deplasare pe muchie, la înălțimi, care, pe de o parte, lasă conținutului formal rolul conducător, pe de altă parte îl face permeabil pentru pre-

luare de conținuturi obiectuale. Totuși conținuturile obiectuale — aceasta trebuie subliniat foarte categoric — nu sînt mărimi preexistente, ci hieroglife, a căror articulație este supusă puterii arbitrare a acțiunii de configurare. Pe scurt: mobilitatea pe care Klee o lasă planului conținutului este cea a unei rezultante, adică consecința mobilității pe care el o revendică pentru explorarea sa în planul formal. Aceasta poartă răspunderea principală pentru evenimentele plastice, ei îi revin hotărîrile principale. La aceasta se adaugă „proprietățile asociative ale acestei construcții care, odată interpretată și denumită, nu mai corespunde cu totul voinței directe a artistului (în orice caz nu poziției interne a acestei voințe)..."

Imaginea despre lume a lui Klee nu se desfășoară în contraste, ci în mărimi complementare, a căror conciliere el o încearcă. „Locurile opuse nu sînt fixe, ele permit o mișcare de alunecare. Fix este numai un punct, punctul central în care conceptele dormitează." El se află dincolo de „limitele rațiunii" (il. 26). Din însușirea de a domina „dualitatea ca unitate" se desemnează amploarea pe care o capătă rîvnita *coincidentia oppositorum*, în domeniul formei cît și al conținutului. Vedem din nou artistul prevalîndu-se de acordul cu creația universală; ea este aceea care-l legitimează pe Klee să înceapă cu stările premorfe:

„În mod logic încep cu haosul; acesta este lucrul cel mai natural. Sînt liniștit pentru că inițial eu însumi pot fi haos.

Haosul este o stare nerînduită a lucrurilor, o confuzie. « Din punct de vedere al creării lumii » (cosmogenetic) o stare originară mitică a lumii, din care abia treptat sau brusc se formează cosmosul ordonat din sine însuși sau prin acțiunea unui creator".

La explorarea haosului Klee a pătruns foarte timpuriu (și altfel decît Kandinsky) în acele zone ale „informalului", cu care arta ultimilor douăzeci de ani trebuia să-și dispute repertoriul. În „*Batista cu vocale a cîntăreței de cameră Rosa Silber*" (1922) (il. 27) el a descoperit zona marginală a unei stări amorfe, care cheamă decăderea materială și constituirile sale întîmplătoare. Din haos, Klee încearcă „saltul în ordine", fără însă ca pentru aceasta să vrea să părăsească haosul sau să raționalizeze complet ordinea. Cum — deja ca artist tînăr — el a sesizat că Cézanne și Van Gogh au avut de jucat roluri complementare în arta modernă, el se orientează mai tîrziu spre pozițiile dialectice de limită ale anilor douăzeci: unele din operele sale sînt omagii la adresa geometrismului lui Mondrian — ca de exemplu „*Armonia florii nordice*" (1927) — totuși ele nu-l silesc să abandoneze celălalt pol al dimensiunii sale creatoare: aspirația — înrudită cu dadaiștii și suprarealiștii — spre „transformarea accidentalului în esențial. La această coexistență — dusă pînă la infiltrare recipr că — trebuie să se fi referit Klee, cînd vorbea odată „că peste doctori și preoți domnește seriozitatea etică și, în același timp, rîsete de cobolzi".

Haosul și ordinea sînt părți ale unui întreg supraordonat; ele permit aceluia care încearcă înțelegerea lor o mișcare de alunecare și aventuri mereu noi ale formei. Această convingere îl duce pe Klee la punctul nodal al intelectului și intuiției, al planului și surprizei, calculului și întîmplării, clasicismului și romantismului. Deoarece știe că nici o plăsmuire artistică nu poate fi proiectată complet, el ar vrea să spună „compoziție" în loc de construcție. „Opera nu este lege, ea stă deasupra legii", pare el să obiecteze acelora a căror speranță utopică țintește să formeze întreaga realitate după legi constructive și să niveleze înlăuntrul ei opera de artă. Chiar și în această lume configurată în totalitatea ei — pentru care „Bauhaus"-ul voia să pregătească cercetarea de bază — opera de artă tot ar mai fi o mărime specifică de neconfundat cu unealta de întrebuințare. O construcție bună din punct de vedere logic nu este încă ultimul cuvînt al artistului, ea este numai un cîmp de tensiune în care

este introdusă „mărimea necunoscută X". Abia aceasta face din forma moartă o formă vie, căci „formalismul este formă fără funcțiune. Vedem astăzi, în jurul nostru, tot felul de forme exacte, ochiul înghite — *nolens volens* — pătrate, triunghiuri, cercuri și tot felul de forme prelucrate, ca sîrme pe bare, triunghiuri pe bare, cercuri la manete, cilindri, sfere, cupole, cuburi mai mult sau mai puțin ridicate și într-o colaborare multilaterală. Ochiul înghite toate aceste lucruri și le duce undeva într-un stomac, care le suportă mai mult sau mai puțin."

Astfel scrie Klee la sfîrșitul anilor săi de la „Bauhaus". El știe că „miracolul vieții" nu poate fi înțeles rațional, nu poate fi apropiat prin constrîngere. El știe că orice analiză — chiar cea a artistului — trebuie să se oprească intimidată în fața zonei misterului:

„Eliberarea elementelor, gruparea lor în subdiviziuni asamblate, dezmembrarea și refacerea întregului din mai multe laturi deodată, polifonia modelatoare, restabilirea liniștii prin compensarea mișcării, toate acestea sînt probleme superioare în legătură cu forma, hotărîtoare pentru știința formală, dar încă nu artă în cercul cel mai de sus. În cercul cel mai de sus, în spatele pluralității de sens, stă un ultim mister și lumina intelectului se stinge în mod lamentabil." (il.26).

Klee a îndeplinit o acțiune istorică, despre care probabil se va spune cîndva că este de aceeași valoare pentru noua orientare formală și teoretică cu cea pe care noi o legăm de numele lui Leonardo da Vinci. În operele sale și-n teoria sa — fără să dogmatizeze — el a întemeiat o „orchestrație unificatoare" ce cuprinde întregul spectru de variații formale ale secolului nostru. Cu aceasta el a reușit construirea unui pod între „haos" (în care sînt încetățenite „întîmplarea" și „viul") și „ordine", care este într-adevăr provocată de forțele rațiunii, dar nu este exclusiv controlată. Pentru morfogeneza acestei produceri de realitate — Georg Schmidt l-a declarat pe

Klee cel mai mare realist al secolului nostru — este hotărîtor faptul că, pe de o parte, *coincidentia oppositorum* se petrece sub primatul unei acțiuni formale neîngrădit de libere. „În pictură « tabloul » trebuie considerat ca obiect" — și pe de altă parte această acțiune formală își adîncește puterea autonomă în înțelegere cu îmbogățirea conținutului tabloului. „Dualitatea privită ca unitate" — aceasta înseamnă că conținuturile formale și cele obiectuale nu mai sînt opoziții, ci parteneri.

„Odinioară se înfățișau lucruri care se puteau vedea pe pămînt, care se vedeau sau fuseseră văzute cu plăcere." Acest odinioară se referă la lumea imitării, care a găsit în Leonardo cel mai mare cercetător și cel mai mare legislator al ei. Comparația arată că Klee stă deja dincolo de corelația istorică a cărei întindere italianul o meditase patru secole mai înainte. Și pentru Leonardo se punea problema saltului din haos în ordine, pentru rafinarea formelor provizorii ale petelor de pe perete, în forme bune și perfecte. Deoarece totuși, în ultimă instanță, se simțea obligat „capetelor de formă" (Klee) ale naturii, el trebuia să extragă aceste forme desăvîrșite din datele percepute și din transformarea lor. Urmînd exemplul său, în secolele care au urmat, formele bune și desăvîrșite au fost luate din lumea experienței, întregul domeniu al acțiunii formale a fost tutelat de datele empirice ale simțurilor. Cînd Klee trece spre haos, el denunță acest pact; cînd înțelege „forma ca geneză" el refuză obligativitatea față de lumea empirică și prin aceasta își dobîndește dreptul să pătrundă într-un spațiu nou nelegitimat de nici o experiență și să-l desemneze formal. Pentru el posibilitățile artistului se află dincolo de drumurile denumite imitare, idealizare, deformare, supraestimare, căci el nu poate recunoaște postulatul raționalist din care sînt deduse toate aceste feluri de prelucrare a realității: postulatul după care artistul avea voie să fie în relație numai cu lucrurile vizibile ale acestui pămînt. El susține:

„În această formă desăvîrşită ea nu este singura din toate lumile!... Cu cît el priveşte mai adînc, cu atît mai uşor poate extinde punctele de vedere de astăzi asupra lui ieri. Cu atît mai mult, în locul unei imagini definitive a naturii, lui i se întipăreşte singură imaginea esenţială a creaţiei ca geneză.

Atunci el îşi permite şi gîndul că astăzi creaţia ar putea fi încă neîncheiată şi în felul acesta extinde fapta creatoare de lume din trecut înspre viitor, conferind durată genezei.

El merge şi mai departe.

El îşi spune, rămînînd totuşi dincoace: „această lume a arătat altfel şi va arăta altfel".

Această atitudine faţă de procesele naturale dă artistului posibilitatea să participe la creaţia lumii, în calitate de colaborator şi coordonator. Dealtfel ea nu este deloc nouă — aşa cum lasă să se presupună metaforele intuitive pe care i le-a conferit Klee, căci o găsim anticipată în teoria lui Goethe despre figura de bază a metamorfozei vegetale, planta primordială. La 17 mai 1787, el scrie lui Herder: „Planta primordială va fi cea mai minunată creaţie a lumii, pentru care natura însăşi trebuie să mă invidieze. Cu acest model, şi cheia pentru el , este posibil să se inventeze plante la infinit, plante care trebuie să fie verosimile, adică chiar dacă ele nu există ar putea exista". Tocmai la aceasta se gîndea Klee: o activitate creatoare care se găseşte în cea mai intimă concordanţă cu legile creaţiei lumii şi care totuşi nu este frînată de aceasta, ci îndreptăţită la dezvoltare liberă.

IRADIERI ÎN PREZENT

Au trecut două decenii de la sfîrşitul celui de-al doilea război mondial. Arta acestei perioade se detaşează ce-i drept de cea a primei treimi a secolului, dar ţinînd seama de premisele hotărîrilor ei, îi este obligată la fiecare pas. Încercarea de a face bilanţul influenţelor evenimentelor războiului asupra realităţilor artistice duce la rezultate care se împart la un numitor pozitiv şi la unul negativ. Altfel decît în 1914, arta contemporană era — în 1939 — una din ţintele dezbaterilor ideologice; dispariţia stabilităţii ei şi distrugerea condiţiilor ei materiale de viaţă se aflau printre ţelurile declarate de război ideologic, ale unuia din cele două partide. Nu trebuie trecut cu vederea preludiul: îndepărtarea artei „degenerate" din muzeele germane — ordonată de Hitler şi Goebels şi interdicţia de lucru impusă artiştilor germani de frunte trebuia să lichideze o întreagă perioadă — de la Van Gogh şi Gauguin — de pe harta evenimentelor istorice şi să reducă la tăcere prezentul. În acest sens, războiul a oferit naţional-socialismului posibilitatea radicalizării dictaturii sale artistice şi extinderea „măsurilor lui de epurare", în toate părţile accesibile ale Europei.

Declanşată de preluarea naţional-socialistă a puterii — emigrarea vestică a fost extinsă de cel de-al doilea război mondial. Ţinta ei a fost

Statele Unite. Aceste evenimente au însemnat pentru Europa una din cele mai serioase pierderi de substanță, totuși — într-o perspectivă mai îndepărtată — ele au pregătit o evoluție fecundă. În măsura în care evenimentele războiului au izgonit arta modernă din Europa, ele au favorizat răspîndirea și propagarea acesteia. Lumea Nouă a fost inclusă în evenimentele artistice, în primul rînd ca bazin receptiv al exilaților, curînd însă ca partener care se pregătea să propage și să vitalizeze cu contribuție proprie impulsurile europene. Cînd, la sfîrșitul războiului, emigranții au venit în Europa, i-au urmărit curînd impulsurile pe care ei le stîrniseră dincolo de Atlantic. Hotărîtor pentru capitolul de evoluție care începe acum a fost, și este încă și astăzi, o nouă conștiință istorică, obținută cu ajutorul distanței. Activitatea creatoare a marilor precursori era pe sfîrșite — Kandinsky și Mondrian au murit în 1944 — au apărut generații noi. Pentru ei pionieratul curentului modern — deceniul dinaintea primului război mondial — aparținea trecutului. De aici rezultă o trăire de la distanță a acestor evenimente, ceea ce nu este diferită de cea a manieriștilor față de clasicismul Renașterii. Distanța favorizează reflecția asupra situației de început: legătura evolutivă directă este întreruptă de anii războiului, ne aflăm pe un țărm nou și sîntem obligați să medităm iar asupra problematicii curentului modern și să privim realizările acestei problematici, deschiderea de drumuri noi, din unghiul de vedere al reflecției retrospective. Această reexaminare — cîteodată creatoare, cîteodată eclectică — a fundamentelor și a pozițiilor extreme obținute între 1910 și 1914 — determină evenimentele artistice cele mai șocante ale ultimilor douăzeci de ani: ele își au rădăcina în „improvizațiile" lui Kandinsky, în precizionismul geometric al lui Mondrian, sau în Duchamp. Ca poziții istorice intermediare funcționează tendințele constructiviste ale epocii interbelice, în primul rînd „Bauhaus"-ul și suprarealismul. Deși această carte ar vrea să servească

în primul rînd cercetării fundamentelor și să stabilească liniile mari ale evoluției, reflecțiile ei profită de această situație, căci ele pot în felul acesta dovedi aplicabilitatea lor principială asupra trecutului cel mai recent și a prezentului imediat.

Gropius, Moholy-Nagy și Albers au adus ideile „Bauhaus"-ului în Statele Unite. Moholy-Nagy a întemeiat în 1937 școala „New Bauhaus" la Chicago, pe care a condus-o pînă la moartea sa (1946). În Germania a fost întemeiată, în 1953, „Școala Superioară pentru Configurare" din Ulm, care — doi ani mai tîrziu — și-a continuat activitatea într-o clădire concepută de Max Bill. Dacă această întreprindere nu iradiază splendoarea artistică și intelectuală care odinioară împinsese „Bauhaus"-ul într-o lumină spectaculară, aceasta se datorește în parte faptului că procesul de configurare industrială a formei fusese între timp în stare să-și consolideze poziția, în parte, prin luarea în considerare a cerințelor producției de masă. Cu toate că elementul artistic joacă un rol incomparabil mai mic decît la Weimar și Dessau, învățămîntul urmează mai departe principiile stabilite odinioară de Gropius. Studentul trebuie să înceapă cu elementele. El trebuie să descopere din nou „gramatica configurației" și să învețe să minuiască „un limbaj optic uzual". El nu este inițiat în copierea vechilor forme și stiluri istorice, ci trebuie să-și cîștige prin muncă o „cunoaștere obiectivă" din studiul legilor naturii, așadar — în contact cu realitățile optice — el trebuie să-și însușească autonomia văzului și construirea lumii cromatice. „Un limbaj fundamental al configurației are nevoie, în primul rînd, de un contrapunct optic comun."

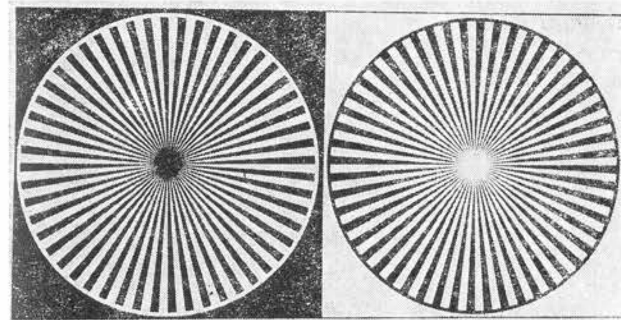
Cînd, în 1947, Gropius și-a expus din nou cerința sa de a se ajunge la o „orchestrație generală", el tot mai avea în vedere idealul unei realități total configurate de artă, știință și tehnică. În același timp era conștient de aplicabilitatea limitată a oricărui „cifru optic": „El nu trebuie

să conducă niciodată la rețetă sau chiar la surogat intelectual pentru artă". Ne amintim de acest avertisment dacă privim tablourile, montajele de sticlă și metalice și „obiectele" acelor curente care exploatează elementarismul geometric, care abia de curînd a căpătat numele de „Op (optical) Art". Aceste strădiunțe nu corespund unei cuprinzătoare „culturi optice", în sensul grupării „Bauhaus" sau mișcării „De Stijl", ele nu vor să pătrundă în sfera obiectului de consum, așadar nu vor să se îndeletnicească cu o configurare a mediului înconjurător, urmărind o forțată „operă totală de artă". Ele se mulțumesc cu stimularea retinei. Se lucrează cu precizie mecanică și se depune strădiunță pentru cel mai sever prozaism normal; în felul acesta se fac eforturi să se înfrîngă orice urmă de scriitură sau dorință romantică de expresie. Conținutul acestor opere este rece și formal; ele par să fi luat naștere în laboratoare sau în ateliere. S-ar putea vorbi de un puritanism didactic. Adesea privitorul obiectiv nu este în stare să deosebească o operă a „artei optice" (fig. 5) de o ilustrație dintr-un manual de psihologia configurației (fig. 6); tot așa cum el nu poate descoperi nici o deosebire între două uscătoare de sticle, din care unul a fost semnat de Duchamp ca *ready-made*. Artei optice i se pare, de asemenea, distins să meargă după informație și demonstrație. Ea se folosește așadar de metoda pe care Ruskin a profetizat-o cu mai mult de o sută de ani înainte, cînd vorbea de „diagrame geologice" ca exemple pentru posibilitatea de a reprezenta „fapte fără artă".

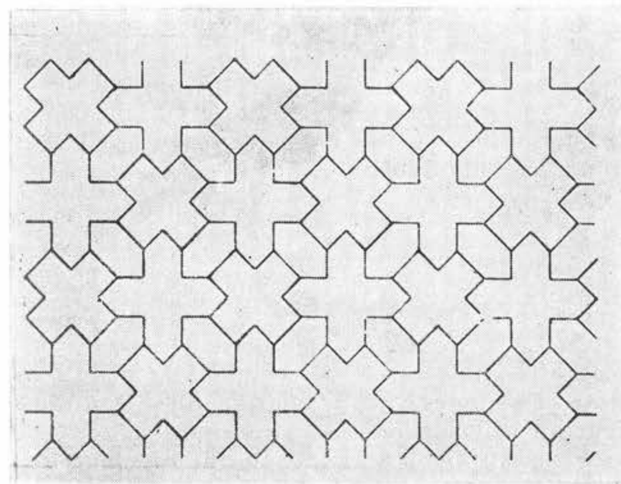
Avem într-adevăr de-a face cu „fapte fără artă" sau este suficient actul desemnării — ca la *ready-made* — adică afirmația sprijinită prin expoziții și publicații, este vorba la aceste informații optice de opere de artă care să ne învețe ceva mai bun? Cu alte cuvinte: un model paradigmatic intuitiv al psihologiei configurației devine „tablou" — adică obiect al contemplației estetice —

prin faptul că este transpus pe o pînză, semnat, prevăzut cu titlu și oferit spre vînzare?

Din perspectivă istorică problema se pune altfel: primele determinări de poziție ale geometrismului lipsit de obiect — Mondrian, Malevici, van Doesburg (il. 14, 15) au lucrat cu mijloace de exprimare nefolosite, a căror fixare gramaticală trebuie, în general, întreprinsă abia acum pentru prima oară. Aceasta s-a întîmplat în



5. Wolfgang Ludwig, *Imagine cinematică*, 1964



 6. Relația figură — fond (după Metzger)

anii douăzeci la „Bauhaus" şi anume, pe de o parte în tratatele lui Kandinsky şi Klee, pe de altă parte în învăţămîntul elementar, care prezenta studenţilor teme ce se execută din dimensiuni date, adică figuri geometrice, diferite variaţiuni compoziţionale exacte. Exersarea metodică a alfabetului formal era totuşi conştientă de faptul că nu creează tablouri. Folosirea materialului brut optim şi anonim se deosebea de procesul creator, căruia i se acorda o treaptă superioară de configuraţie. Să-l cităm încă o dată pe Klee: „Astăzi vedem în jurul nostru tot felul de forme exacte, *nolens volens*, ochiul înghite pătrate, triunghiuri, cercuri şi tot felul de obiecte prelucrate..." Zona marginală s-a deplasat astăzi în favoarea informaţiei optice. Actul de configuraţie degenerează adesea la o prezentare de material informativ. Exerciţiile care altădată stau în antecamera invenţiei tabloului sînt ridicate acum la valoarea de rezultate finale; rezultatele experimentale ale muncii de laborator solicită un nivel de publicitate; pe scurt: mijlocul se substituie scopului. Acest fenomen mai poate fi circumscris şi în felul următor: dacă tablourile lui Mondrian şi Malevici erau „artă fără fapte", acum pare că se petrece contrariul: produsele „artei optice" se află foarte adesea în domeniul „faptelor fără artă" —, în măsura în care de la „artă" se aşteaptă mai mult decît ilustrarea iluziilor optice, modele ambivalente sau contraste cromatice simultane.

Desigur, cu aceasta este scos în evidenţă numai *un* simptom şi trebuie recunoscut că prin concepte ca experiment, disciplinat, raţiune şi diagramatică de observare psihologică, domeniul general al „artei optice" este insuficient delimitat. La o examinare mai detaliată pot fi depistate şi alte straturi de semnificaţie şi de realitate, care adesea trec unul în altul sau — în limbajul psihologilor — se „transformă". Această polivalenţă simbolică aminteşte din nou de *ready-made*, care nu poate fi înţeles dintr-o singură dimensiune semantică. Dacă analizăm inventarul

de forme al artei optice, luînd în consideraţie problema dacă el prezintă relaţii structurale cu realităţile extraestetice percepute ale prezentului nostru, descoperim numeroase corespondenţe. Cu cît realitatea civilizaţiei noastre se constituie mai mult din obiecte confecţionate mecanic, semnale şi aparate, care — în totalitatea lor — au un aspect geometric abstract şi schematic (sîntem departe de apogeul acestei evoluţii), cu atît mai clar se manifestă în această realitate tendinţe de normare. Astăzi există deja o largă categorie de produse mecanice de folosire zilnică, care fascinează prin aspecte de netezime şi perfecţiune, în primul rînd însă printr-un minimum de „elemente ornamentale" formale şi risipă de proiectare. În ele se asociază prozaismul formal şi uniformitatea cu caracterul enigmatic, ermetic: să se examineze, de exemplu, un disc de patefon şi să ne punem în situaţia unui om care nu cunoaşte în ce scop este folosită această placă rotundă. S-au dezvoltat prototipuri care au o fasonare bi şi tridimensională, ale căror structuri şi texturi reflectă „modelele" artei optice, adică sînt sustrase scopului lor real de folosinţă. Mai mult: această lume de forme standardizate a tastelor, butoanelor de comandă, a casetelor perforate ale „creierelor electronice" şi literele de semnalizare sînt mai ales cunoscute în formalismul lor simplu, oarecum abia cînd ele nu mai funcţionează, ci sînt transpuse în dimensiunile unui produs fără rost.

În principiu acest procedeu de înstrăinare corespunde lui *ready-made*, în acelaşi timp acest proces face accesibilă o nouă sferă de sensuri. Dacă arta optică este capabilă să ne atragă atenţia asupra cîtorva prototipuri din inventarul realităţii noastre — pe care, de regulă, noi nu le observăm — înseamnă că actul înstrăinării este de asemenea în stare să ocupe un pol, care — dintotdeauna — a fost rezervat tendinţelor de transformare idealizantă a realităţii. În viaţa de toate zilele, un cerc roşu pe un pătrat alb poate însemna un întrerupător de lumină; trans-

pus în dimensiunile unui tablou de șevalet, poate deveni formă simbolică a unei ordini superioare. Simbolurile mașinilor electrice de calculat (fig. 7) pot fi spiritualizate prin transplantare într-un alt cîmp de relații. Fără îndoială sînt favorizate interpretările mistice despre reducerea conținutului informațional la un minimum de date subiective: semnul imagistic ermetic este apoi de multe ori interpretat cu trimitere la ceva absent, respectiv identificat cu domeniile, pur și simplu, nonfigurative ale plinului și golului, ale neantului sau universului.

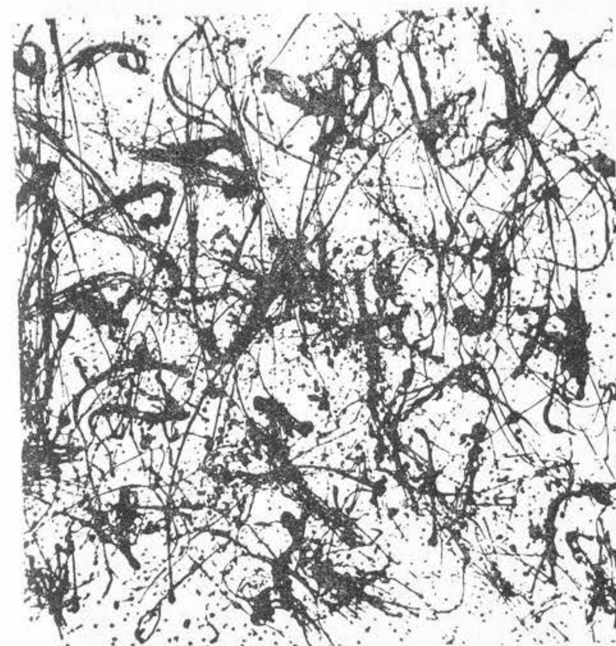


7. *Simbolurile mașinii electronice de calcul* (Olivetti)

Luarea categorică de atitudine a artei optice pentru relații formale clare, simple și precise, are o notă fundamentală idealist-puritană, care merge adînc înapoi în domeniile istorice tratate în pasajele anterioare. În cadrul panoramei curentelor prezentului această poziție este înțeleasă în toată ascuțimea ei polemică, abia atunci cînd se recunoaște caracterul ei manifest antiempiric. Referirea la legile optice și la perspicacitate vrea să-i dea tabloului o măsură maximă de obiectivitate, ratificată ulterior. Cu aceasta este pusă în discuție categoria „originalului", multe din aceste tablouri și obiecte sînt în așa fel făcute că ar putea fi reproduse după plac, adesea mecanic, fără efort și fără pierdere de substanță. Aceasta este posibil numai pentru că nu este permisă nici o scriitură și este evitat tot ce-ar putea fi interpretat ca

atitudine artistică, ca expresie a inspirației sau ca expunere romantică a sentimentelor.

Este neîndoielnic că această respingere a hazardului și spontanului se îndreaptă împotriva curentelor în care gestul nerepetabil al pensulei — instrument al unei constelații creatoare unice — își poate însuși orice libertate și orice abatere. Aceste curente romantico-expresive au dominat scena artistică în Europa și America, în timpul anilor cincizeci (fig. 8). Diversele lor varietăți sînt cunoscute sub lozinci ca: „*Abstract expressionism*", „*Action painting*", „*Peinture informelle*", pictura gestului și „tașismul". Este inutil să se revină încă o dată asupra stadiilor preliminarii, deja expuse amănunțit, ale acestei „lipse de formă". Cuvîntul „*tachistes*" trebuie să fi fost găsit de



8. Jackson Pollock, detaliu din „*Numărul treizeci și doi*", 1950

Fénéon cînd, în 1889, scria despre renunţarea la impresionism: „Mijloacele taşiştilor — potrivite să reprezinte viziunile scurgerii — au fost stabilite, în jurul lui 1886, de cîţiva prieteni care erau interesaţi de o artă a sintezei şi a premeditării." Şi în 1909 Maurice Denis scria că la Van Gogh se găseşte tot „ce a ispitit pe tinerii taşişti şi care se mulţumeau cu băltoacele colorate pure sau cu cîteva dungi de zebră". Probabil că aici este vorba de fovi. Legătura cu trecutul se referă aşadar nu numai la centrul istoric de rotaţie hotărîtor — improvizaţiile dramatice ale lui Kandinsky — el se extinde pînă la perioada tîrzie a lui Monet, a tablourilor cu nuferi (prin care este amintit rolul ambivalent al impresioniştelor „*confused modes of execution*" şi ajunge în zonele extraeuropene, cam pînă la trăsătura de penel ascuţită aforistic a Orientului Indepărtat. O sursă importantă sînt experimentele suprarealiştilor, în primul rînd cheagul de culoare, format întîmplător, al „decalcomaniei" — abţibilduri fără obiect, în felul testelor Rohrschach — Oscar Dominguez, apoi metoda „*écriture automatique*", care a fost reluată de Masson în timpul războiului şi transmisă pictorilor americani. Un alt suprarealist, Max Ernst, se poate lăuda că a experimentat prima dată tehnica „*dripping*" — stropirea pînzei fără folosirea pensulei — în tabloul „*Tînăr tulburat de zborul unei muşte neeuclidiene*" (1942—1947). Taşiştii s-au folosit de această metodă pentru a realiza un grad maxim de nemijlocire şi pentru a elimina intervenţia pensulei.

Văzut istoric, taşismul este o mare încercare de a extinde domeniul „lipsei de formă". Cum între diagrama ştiinţifică şi „arta optică" există o ţară a nimănui — care nu permite să fie definită clar ca „artă" sau „nonartă" — tot aşa şi taşismul prezintă situaţii intermediare la care, de exemplu, nu se poate stabili dacă avem de-a face cu o pată de culoare care a existat deja sau cu una executată intenţionat. Actul pictării — ca în *objet trouvé* — degenerează, nu rareori, în demonstrarea materialului său brut, astfel că s-ar putea

vorbi de aspectul paletat al informalului. Şi aici există un paralelism cu „arta optică". Amîndouă picturile prezintă situaţii elementare ale acţiunii de modelare, configurarea cedează adesea iniţiativa simplei demonstraţii a capacităţii potenţiale de modelare. Aceasta înseamnă că şi în informal trebuie luată în consideraţie posibilitatea „transformării"; arta fără fapte se poate transforma în fapte fără artă.

„*Action painting*" propagă autoreprezentarea inconştient unilaterală a impulsului existent în scriitura actului de pictură. În aceasta se ascund tendinţe antiformalistice şi antiestetice, care ne sînt cunoscute demult, din stadiile istorice anterioare. A picta devine o autodesfăşurare ce se eliberează de toate mijloacele formale care separă, delimitează sau rigidizează; dezordinea nelimitată şi contopirea trebuie să evoce sinceritatea generală. Dimensiunile uriaşe ale tabloului ţin seama de acest expansionism. Realizările vieţii trebuie evidenţiate cu cea mai mare nemijlocire posibilă, mijloacele de expresie retransformate în strigăte primitive şi nearticulate, în primul gîngăvit încercat, topite în extrema fluiditate şi disponibilitate. Pretenţia antiestetică a acestei picturi ar putea justifica cîteva fraze din studiul lui Harold Rosenberg „The American Action Painters" (1952):

„Pînă la un anumit moment, pictorilor americani pînza li s-a părut drept scena acţiunii lor şi nu ca un spaţiu în care este redat un obiect real sau imaginar, pentru analizare sau exprimare". Un tablou ca acţiune nu poate fi separat de biografia artistului. Pictura-acţiune (*action-painting*) are aceeaşi substanţă metafizică ca şi existenţa artistului. Tabloul nou a făcut să dispară orice diferenţă între artă şi viaţă. ...Tabloul capătă semnificaţia sa de la felul în care pictorul — ca şi cînd s-ar găsi într-o situaţie de viaţă — îşi organizează energiile emoţionale şi intelectuale."

Cu mai mult de o jumătate de secol înainte, Bergson a fost crainicul filosofic al acestei fluctuaţii neînfrînate — „Fiecare stare este o neîncetată

devenire" — și după el — referindu-se la automatismul psihic — suprarealiștii au abrogat categoriile estetice și convențiile formei care se odihnește în sine, neafectată de nici o metamorfozare: „Orice lucru, comparabil cu toate celelalte, își găsește peste tot ecoul" (Eluard). Din această cauză, Breton a accentuat, pe drept, rolul pregătitor al suprarealiștilor referitor la dinamismul metamorfic al tașiștilor. Cu aceasta am ajuns din nou la „complicațiile vieții", al căror haos, pur și simplu dezordonat, își poate găsi o corespondență intuitivă numai în *„confused modes of execution"* — așa cred cel puțin romanticii, care interpretează primitivul și originarul ca esența stării amorfe deschise, în plină fermentație.

În această referire la forța irațională, inepuizabilă a vieții se recunoaște actualizarea vechii opoziții între calcul și instinct, „lucru făcut" (operă închisă), și „lucru în devenire" (operă deschisă), între „stil" ca putere de cunoaștere și „simpla imitare a naturii", ca o simplă autocomunicare, autoconsumare. Pictura gestului propovăduiește un vitalism care vrea să scape de constrîngerea stilului, care nu vrea să aleagă scheme preconcepute pentru canalizarea și încadrarea sa în forme, și — pentru a vorbi împreună cu Nietzsche — țintește să dea devenirii posibilitatea de a-și redobîndi inocența.

„Lipsa de formă"a tașismului este ambivalentă. Pe de-o parte ea este în legătură cu deprinderile scriiturii, care datoresc apariția lor redării sumare a lumii perceptibile (*abbozzare*), în același timp ea evocă împlinirea unei vieți naturale desfășurată în raporturi directe, încredințată instinctelor; pe scurt: dă o nouă poziție extremă cerinței de „simplă imitare a naturii" și naturalului. Pe de altă parte, această lipsă de formă — tocmai pentru că merge in extremis și renunță la conținuturi obiectuale — se află în lagărul „marilor abstracțiuni". Felul de coordonare pe care-l adoptăm depinde de faptul dacă în *„dripping"*-ul unui Pollock (fig. 8) vedem numai un document existențial, adică comunicarea *imitativă* a unei situații

biografice sau un *act* arbitrar de *inventivitate*, produs al întîmplării.

Tașismul se împarte cu „arta optică" în domenii care cu mai mult de jumătate de secol înainte au fost întruchipate de Kandinsky și Mondrian. Cînd către sfîrșitul anilor cincizeci, valurile furtunoase ale informalului au început să se liniștească, limba pendulului a bătut spre polul opus, la marele realism. În Europa a fost emisă lozinca „Nouveau réalisme", în Anglia și Statele Unite s-a folosit cuvîntul de semnal — incomparabil mai eficient, chiar dacă, în același timp, este și mai echivoc — „Pop Art".

La aceste manifestări — cele mai recente — ale lipsei de artă, este foarte căutat patronajul lui Marcel Duchamp. Ceea ce acesta însuși reține din ele ne arată o scrisoare către Hans Richter, din 10 noiembrie 1962: „Acest neo-dada, care acum se numește neorealism, pop-art, assemblage, etc., este o plăcere ieftină și trăiește din ceea ce a făcut «dada». Cînd am descoperit *ready-mades*, am intenționat să descurajez faima estetică. În neo-dada ei folosesc însă *ready-mades* pentru a descoperi în ele « valoarea estetică »!! Eu le-am aruncat uscătorul de sticle și urinoarul în față, ca o provocare, și acum ei le admiră ca frumusețe estetică."

Nici Duchamp nu scapă de reproșul estetizării și comercializării, căci replici ale lucrurilor sale gata făcute (*ready-mades*) sînt astăzi confecționate, cu aprobarea sa, de comerțul cu obiecte de artă și oferite la prețuri ridicate. Sonoritatea șarlatanescă și declararea clamată a intențiilor artistice, acestea sînt simptoamele celei de-a doua jumătăți a secolului nostru, care evident nu pot fi evitate de cel care vrea să-și găseacă repede ascultare. Panopticul a fost cizelat de aceste simptoame, pop-art-ul a fost adunat din zonele de deșeuri, de confecții, de clișee, zonele de prost gust (*kitsch*) ale realității civilizației noastre: căruciorul de copii ambalat în nailon; peretele pentru afișe, sfîșiat și tocit; detaliu dintr-un *comic-strip*, mărit la dimensiunile tabloului de perete; placa

de masă pe care, împreună cu cenușă de țigară și resturi de mîncare, au fost fixate cîteva duzini de obiecte reale în așa fel că poate fi declarată „tablou de cădere“, putînd fi agățată de perete; aglomerarea în conglomerate a obiectelor diferite (*assemblage*) sau numai a obiectelor de același fel — lămpi electrice, ulcioare de apă, roți dințate — într-un recipient (acumulare); fabricarea de aparate care se distrug singure; organizarea de „*happenings*“, pseudoevenimente improvizate care stau sub regia absurdului, desemnarea unui pod de autostradă ca *ready-made*... acestea nu sînt acte de configurație, ci acte demonstrative. Cîmpul evenimentelor pop-art-ului este nelimitat, materialul lui brut, întreaga realitate. Mai demult, înainte cu cincizeci de ani, înstrăinarea lucrurilor se înfățișa mai subtil, gluma era mai spirituală și mai fină. Din *kitsch* și deșeuri dadaiștii au știut să cifreze mesaje secrete pline de înțelesuri, care vizau terenul dublu al realității și mijloceau trăirea multivalenței totale. Astăzi se lucrează cu mijloace mai ordinare pentru a se depăși prăpastia dintre „artă“ și „viață“ și se practică disciplina spirituală a ascezei, concentrarea litotei (*understatement*).

Retrospectiv, Duchamp revendică pentru sine ceea ce le contesta „epigonilor“ săi: protestul împotriva bîlciului estetic. I se poate obiecta că un astfel de protest se poate folosi și de tehnica calului troian. Adversarul, publicul este prins și luat prin surprindere în punctul său cel mai slab, acolo unde se întîlnește buna-credință și snobismul. Nu este cel mai bun fel de a demasca „bîlciul estetic“ stimulîndu-l pînă la paroxism? Adică nu trebuie neglijat că succesul comercial și muzeal de care se bucură astăzi epigonii curentului „dada“ se află exact pe linia autodemascării civilizației noastre, năzuită de Duchamp. Aceeași lume blazată, care — înainte cu cincizeci de ani — era scandalizată de uscătorul de sticle și de urinoar, cumpără astăzi, cu bani grei, aceste obiecte. Amîndouă sînt reacții estetice: respingerea de atunci și aprobarea de astăzi — văzute ca două

aspecte ale uneia și aceleiași demascări — confirmă dadaismului „clasic“, ca și celui epigonal, succesul strădaniilor de a produce dezordine în lagărul contemplației estetice.

Acestea sînt curente care actualmente stau în prim-planul discuției. Caracteristica lor comună este „obiectualizarea“, trecerea de la tablou la produs. Arta optică, tașismul și arta pop trec continuu granița din cea de-a doua dimensiune, în cea de-a treia. Se pare că hotărîrile nu se mai iau în tabloul de șevalet, ci acolo unde are loc dezbaterea cu cea de-a treia dimensiune. De această tendință este legată, în mod logic, importanța crescîndă a reliefului și plasticii.

Devenit lucru între lucruri, produsul artistic nimerește în alte asociații. El schimbă în două privințe existența sa pînă acum pasivă, neschimbătoare, primind noi impulsuri formale și în felul acesta ajunge în sfera evenimentului, care se folosește de dimensiunea temporală: un impuls corespunde luminii, celălalt mișcării. Obiecte plastice luminoase și picturi luminoase, obiecte ce sînt pipăite, mișcate sau aduse la efecte sonore de către privitor, aparate care evoluează sau chiar se distrug — toate acestea sînt dovezi pentru procesul de obiectualizare, care se extinde și se diferențiază mereu.

FORMELE SIMBOLICE ALE ARTEI MODERNE

Evenimentele analizate în ultimele capitole trag consecințele din exploatările de teren, care — cîțiva ani înainte de izbucnirea primului război mondial — au fost jalonate de colajele cubiste, de Kandinsky, de Mondrian și Duchamp și ale căror antecedente ajung înapoi pînă în secolul 19 tîrziu. Este greu să se găsească pentru acest fenomen istoric un termen care să epuizeze toate aspectele sale. În pasajele anterioare am vorbit de obiectualizarea operei de artă și am explicat această schimbare a caracterului realității la colaj, montaj și la *ready-made*; la aceasta ne-au ajutat ideile dezvoltate de Kandinsky în eseul „Despre problema formei" (1912).

Fenomenul obiectualizării ar putea fi înțeles greșit, interpretat ca un proces pronunțat materialist, ostil spiritului. Situația este exact contrară. Eliberată de reproducerea iluzionisto-materialistă a lumii vizibile, opera de artă se spiritualizează, cîștigă din nou rangul unui purtător de simboluri, deschide orizonturi semantice dincolo de conținuturile sale obiectuale și formale (totuși cu ajutorul acestora). Dacă Van Gogh pictează rădăcini, el nu vrea cu acestea să redea numai un fapt real, care este familiar oricui, ci să găsească o metaforă intuitivă sentimentului său despre „conflictul vieții". Și dacă el combină două culori complementare nu se gîndește la un proces chimic

căruia o anumită structură plană colorată îi permite să se formeze, și vrea să exprime un act din viață, „iubirea a doi îndrăgostiți". În timp ce voința artistică mimetică adaptează conținuturile formale la conținuturile obiectuale, le lăsa ultimelor valoarea proprie și tindea să informeze clar, neutru și fără echivoc. În creația lui Van Gogh, Gauguin, Seurat și Cézanne are loc o cunoaștere retrospectivă, cu consecințe grele asupra zonelor echivoce de semnificație, atît ale conținuturilor obiectuale, cît și ale celor formale. Ambele au datoria să evoce conținuturi aparținînd obiectelor exterioare: liniile și culorile nu reproduc numai un exterior, ele dezvăluie metaforic un interior, iar o rădăcină este mai mult decît un fapt empiric, ea are o funcție reprezentativă și parabolică pentru reprezentarea pe care pictorul și-o face despre conflictul vieții. Dînd ascultare cuvintelor lui Plotin, artistul nu se mai mulțumește cu aspectul exterior al lucrului, deși îl menține în tablourile sale; el vrea să concretizeze ceva ce stă înapoi în ele, ceva ce ele ascund în interiorul lor. Această strădanie are în vedere două feluri de „lucruri": datele existente ale percepției — care furnizează artistului repertoriul conținuturilor sale obiectuale — și evenimentele formale produse de actul de modelare — combinațiile de culori și linii — din care el imaginează conținutul formal al tabloului.

Tocmai cercetarea intensivă a puterii arbitrare a conținuturilor formale a convins pe cei patru *patres* ai secolului 20 că această putere arbitrară — dispensată de redarea lumii senzoriale, conform criteriilor iluzioniste — devine disponibilă pentru alte semnificații și conținuturi neobiectuale (neaparținînd unor obiecte) și prin urmare rîvnește o nouă justificare simbolică. Și deoarece orice exterior precipită un interior, întreaga lume vizibilă devine desigur echivocă și disponibilă, adică bogată în înțelesuri: artistul este în stare să exprime același sentiment într-un peisaj ca și într-un portret (Gauguin despre Rafael), el poate ilustra la fel „conflictul vieții" într-o formă omenească goală, ca și într-o rădăcină (Van Gogh). „Nici un individ

oarecare, nici o acţiune omenească nu poate fi fără importanţă: în toate şi prin toate se desfăşoară din ce în ce mai mult ideea umanităţii. De aceea neapărat nici un eveniment al vieţii omeneşti nu trebuie exclus de la pictură" (Schopenhauer).

Din perspectiva secolului 20, aceasta înseamnă: fiecare conţinut obiectual şi fiecare conţinut formal este încărcat de semnificaţii, aşadar poate fi interpretat în mai multe feluri. Cei patru pictori care au elaborat fundamentele secolului nostru au încercat să încheie un compromis între conţinuturile obiectuale şi cele formale, cu anumite semne de expresie să facă transparentă spiritual lumea obiectuală şi în felul acesta să interiorizeze exteriorul. Cu alte cuvinte: Van Gogh nu se mulţumeşte să aleagă un obiect oarecare — de exemplu o rădăcină — şi să-l proclame ca *„objet trouvé"* sau ca *ready-made*; el consideră ca absolut necesară transformarea prin pictură sau desen a conţinuturilor sale obiectuale şi dacă găseşte actul iubirii întruchipat în două culori complementare, totuşi nu se mulţumeşte — ca şi Kandinsky — cu o orgie cromatică lipsită de sensuri obiectuale, ci leagă anumite culori de anumite conţinuturi obiectuale. La fel se petrec lucrurile cu Gauguin, Cézanne şi Seurat. Din diversele posibilităţi ale metodei de compromis între conţinuturile formale şi cele obiectuale se evidenţiază în secolul 20: cubismul, futurismul şi expresionismul în Franţa, în Germania (pictorii de la gruparea „Die Brücke"), precum şi urmaşii acestora pînă în ziua de azi.

În acelaşi timp, în jurul anului 1910, se încearcă să se deschidă poziţii extreme atît obiectualizării cît şi spiritualizării, pentru dobîndirea de noi posibilităţi. Aceasta duce la polarizarea marii realităţi şi marii abstracţiuni. Renunţînd la intervenţia acţiunii de modelare, Duchamp demonstrează — cu *ready-mades* ale sale — aspectele ascunse şi echivocul obiectului obişnuit, în acelaşi timp însă extrema obiectualizare a conţinutului obiectual, care acum revine în obiectul tridimensional, aşadar acolo de unde-şi ia motivul actul mimetic

de configurare. Renunţînd la intenţia lumii perceptibile, Kandinsky şi Mondrian promovează acţiuni pure de modelare, al căror echivoc constă în faptul că, pe de o parte, ele prezintă calităţile lucrurilor autonome, pe care ele totuşi nu le imită, pe de altă parte însă vor să fie citite ca semne „exterioare" pentru zone „interioare" de semnificaţie. Merită să fie explicat ceva mai precis cum obiectualizarea şi spiritualizarea se influenţează reciproc în cursul determinării de poziţie a conţinuturilor obiectuale şi conţinuturilor formale.

În lucrurile gata făcute *(ready-mades)* ale lui Duchamp conţinutul obiectual — care pînă acum reprezenta concretul în opera de artă — se transformă într-un semn secret, care spune multe, o emblemă care nu se epuizează în realitatea materială corespunzătoare cu scopul care i se dă, aşadar o trimitere şi — în sensul lui Schleiermacher — un simbol în care este recunoscut „un altul". Lucrul nu mai este — ca în secolele iluzionismului — o valoare în sine, el devine un purtător de idee, un fenomen echivoc, transparent, care admite diverse interpretări, din care am citat cîteva. Uscătorul de sticle — tocmai pentru că este prezentat ca *factum brutum* şi este lipsit de podoaba formelor — nu reprezintă o reproducere a unei realităţi empirice: asemenea unei *imago dissimilis*, el indică poziţii spirituale, trebuie interpretat ca metaforă a unei concepţii despre lume şi viaţă. Astfel prin evitarea acţiunii de modelare, conţinutul obiectual nu numai că se obiectualizează dar se şi spiritualizează.

Cam în acelaşi timp, Kandinsky postulează un alt aspect al obiectualizării operei de artă: echivalenţa mijloacelor formale „abstracte" şi a obiectelor tridimensionale. Aceasta înseamnă că lucrurile materiale, dezbrăcate de scopurile lor, sînt introduse în tablou ca nişte conţinuturi formale şi, în acelaşi timp, pot funcţiona şi ca indicare a conţinuturilor obiectuale. Schwitters a descris foarte plastic acest fenomen:

„Roata căruciorului de copii, plasa de sîrmă, șiretul și vata sînt factori cu drepturi egale cu cele ale culorii. Prin alegere, artistul face repartizarea și remodelarea materialelor. Remodelarea materialelor se poate face deja prin repartizarea lor pe suprafața tabloului. Ea este încă sprijinită prin împărțire, deformare, acoperire sau vopsire. La pictura Merz (merț), capacul cutiei, cartea de joc, decupajul din ziar, devin suprafețe, sforile, trăsătura de pensulă sau trăsătura de creion devin linii, plasa de sîrmă, vopseaua dată pe deasupra, pergamentul lipit devin smalț, vata moliciune".

Kandinsky a pus la dispoziția artistului „*orice materie*, de la cele mai « consistente » pînă la cele care trăiesc numai bidimensional (abstracte), ca element formal". Prin aceasta el arată că procesul de obiectualizare cuprinde și mijloace tradiționale de configurare, așadar el este demonstrat și atunci cînd — ca în tablourile lui Kandinsky și Mondrian — suprafața ideală nu este traversată de nici un corp material străin. Aceasta este ușor de recunoscut dacă se lămurește următoarea acțiune reciprocă: prin faptul că Kandinsky așază pe aceeași treaptă corpurile tridimensionale — degajate de funcția lor practico-utilă (el vorbește de scaun, fîntînă, cuțit și carte) — cu pata de culoare și linia, el conferă concretului material rangul unui purtător potențial de forme și-i atribuie un conținut demonstrativ: scaunul care nu mai servește ca ocazie de ședere devine capacitate formală. Trecut în felul acesta în rîndul mijloacelor formale, din lucru concret devine ceva abstract, din lucru devine un semn. În același timp, prin echivalența afirmată de Kandinsky, este declanșat un proces și în direcție opusă: tradiționalele purtătoare de forme — bidimensionale — ale tabloului primesc calități de lucruri. Dacă pînă acum — în cadrul limitării realității — erau abstracte, așadar realități deduse, acum — nelegate de redarea obiectului — se prezintă ca realități concrete independente. Sau mai precis: lăsat cu totul pe seama lui, conținutul formal devine ambivalent deoarece el absoarbe în sine funcția conținutului obiectual.

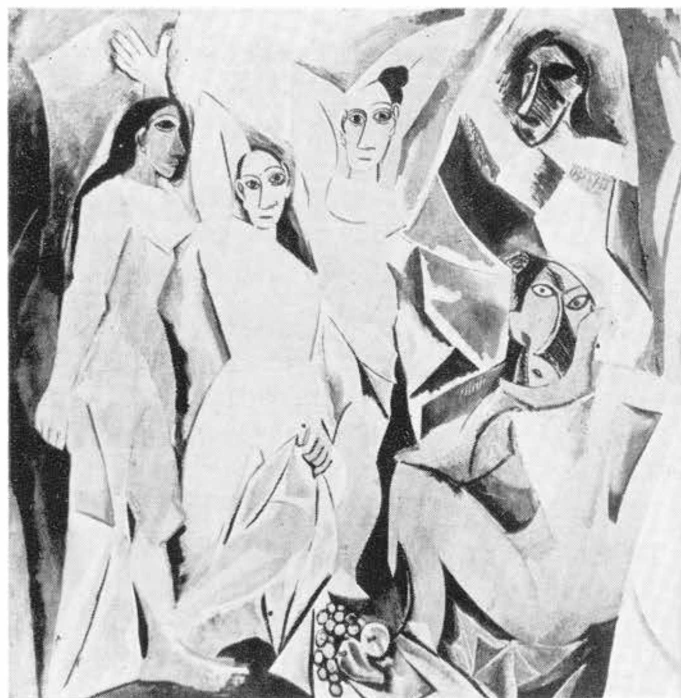
1. Georges Braque
Peisaj, 1907 (Locul unde se află necunoscut)

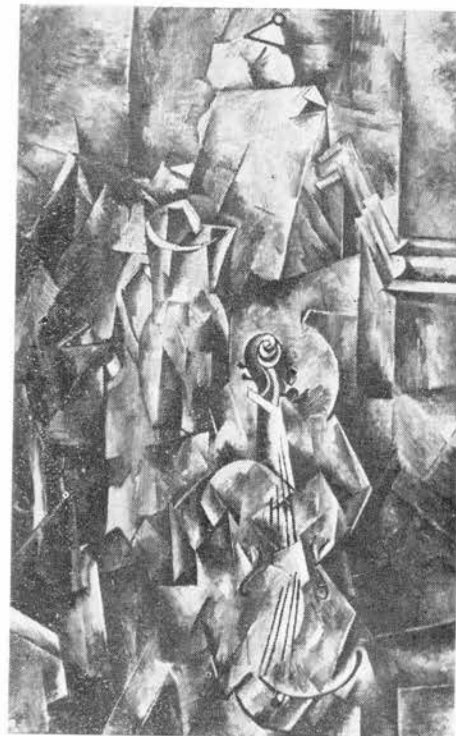




2. Georges Braque
Viaduct la l'Estaque, 1907 (Locul unde se află necunoscut)

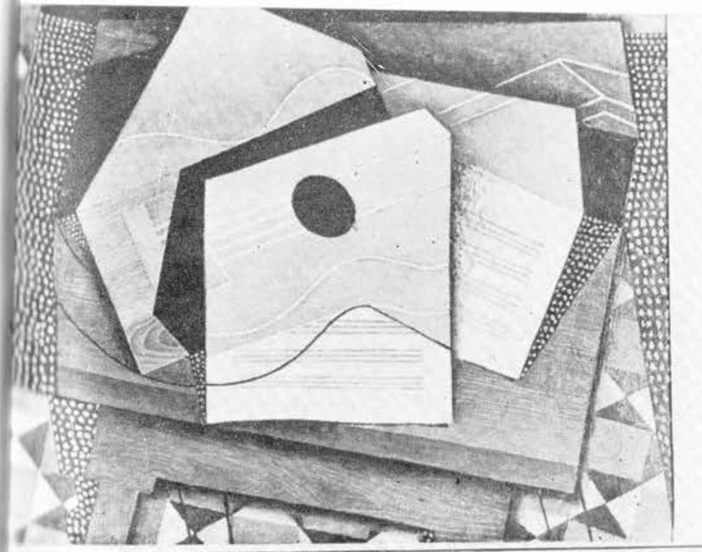
3. Pablo Picasso
Les Demoiselles d'Avignon, 1907
Museum of Modern Art, New York





4. Georges Braque
Vioară și ulcior, 1910
Muzeul de Artă Basel

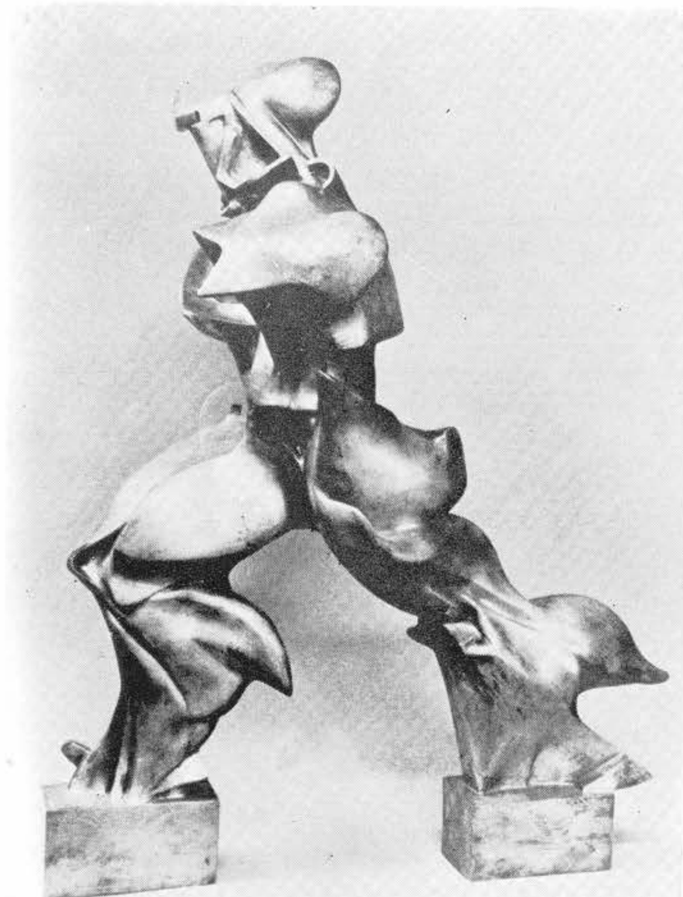
5. Juan Gris
Natură moartă cu chitară, 1915
Muzeul Kröller, Otterlo

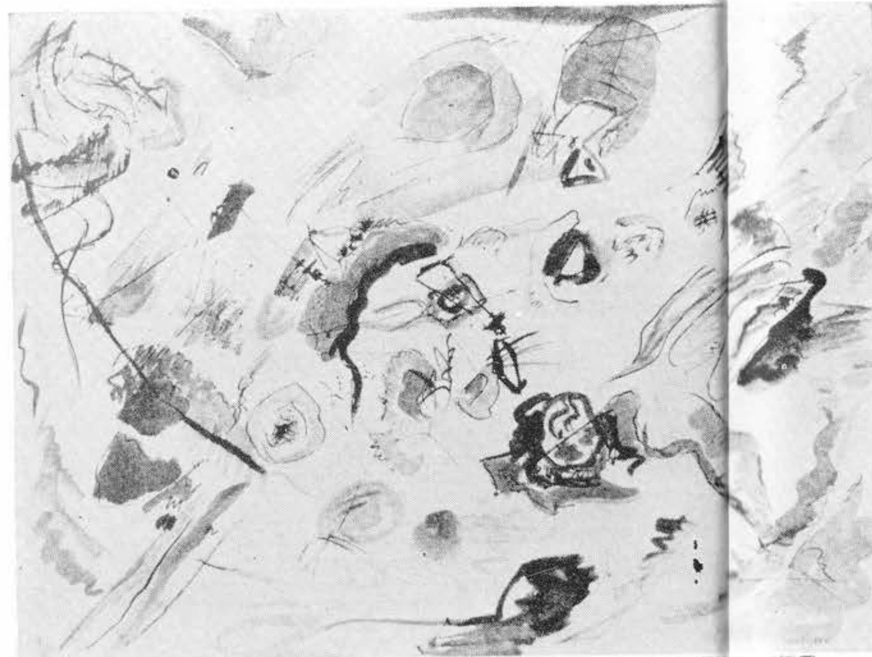


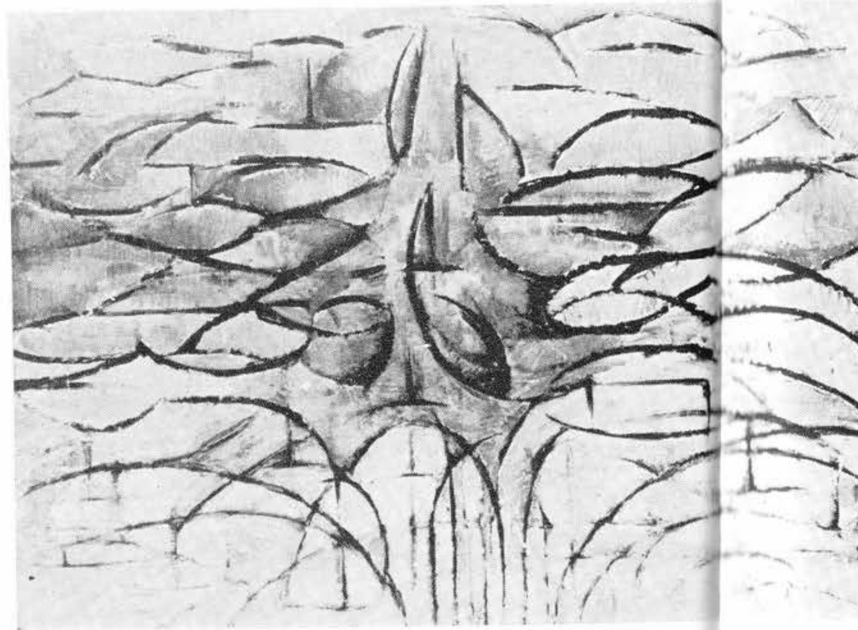


6. Gino Severini
Hieroglifele dinamice ale balului Tabarin, 1912
Museum of Modern Art, New York

7. Umberto Boccioni
Omul care merge (*Forme incomparabile de mişcare în spaţiu*), 1913
Museum of Modern Art, New York





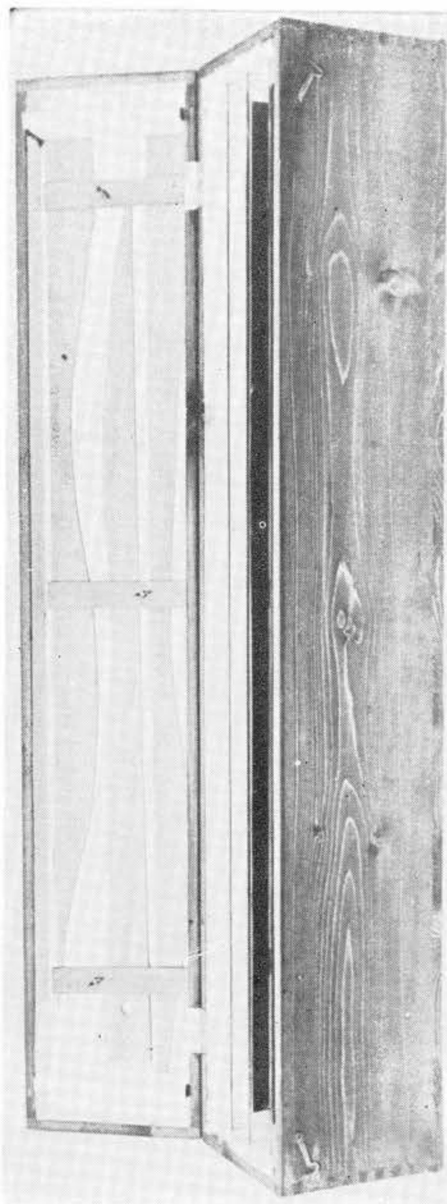


8. Wassily Kandinsky *Prima acuarelă abstractă*, 1910 Col. Nina Kandinsky, Neuilly sur Seine

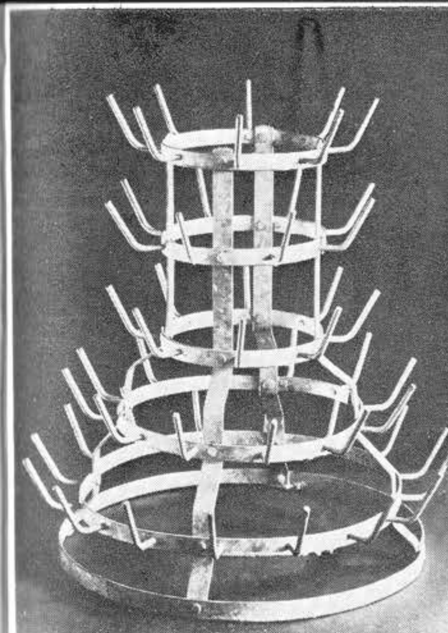
9. Piet Mondrian *Măr in floare*, 1912 Gemeentenmuseum, Haga

10. Mihail Larionov *Fumătorul* — (montaj), 1912 Museum des 20 Jahrhunderts, Viena

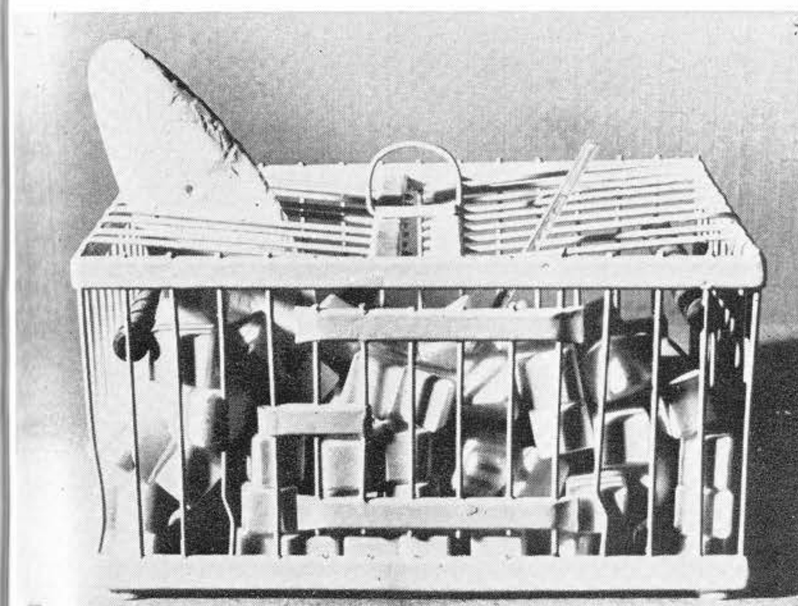




11. Marcel Duchamp
Trois Stoppages — Etalon, 1913—14

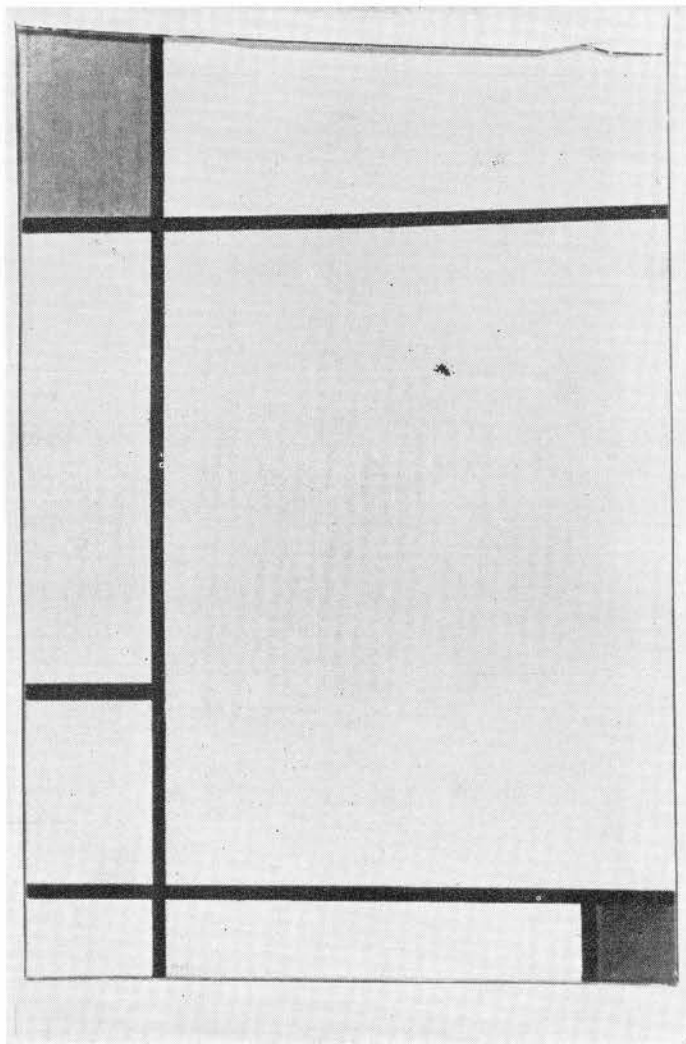


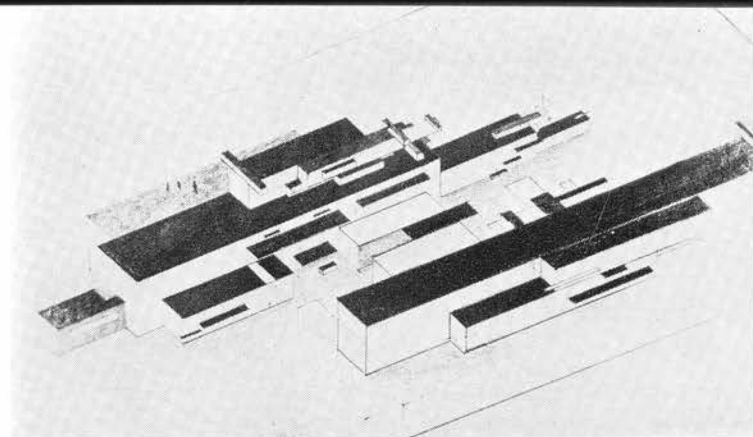
12. Marcel Duchamp
Uscătorul de sticle, 1914



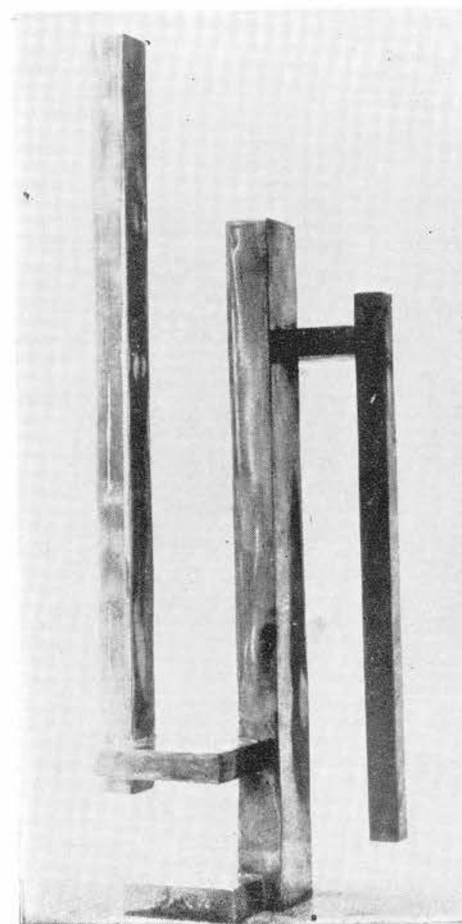
13. Marcel Duchamp
Why not sneeze
(*Pentru ce să nu strănuţi?*) 1921
Museum of Art, Philadelphia

14. Piet Mondrian
Compoziție cu roșu, galben și albastru, 1927
Stedelijk Museum, Amsterdam





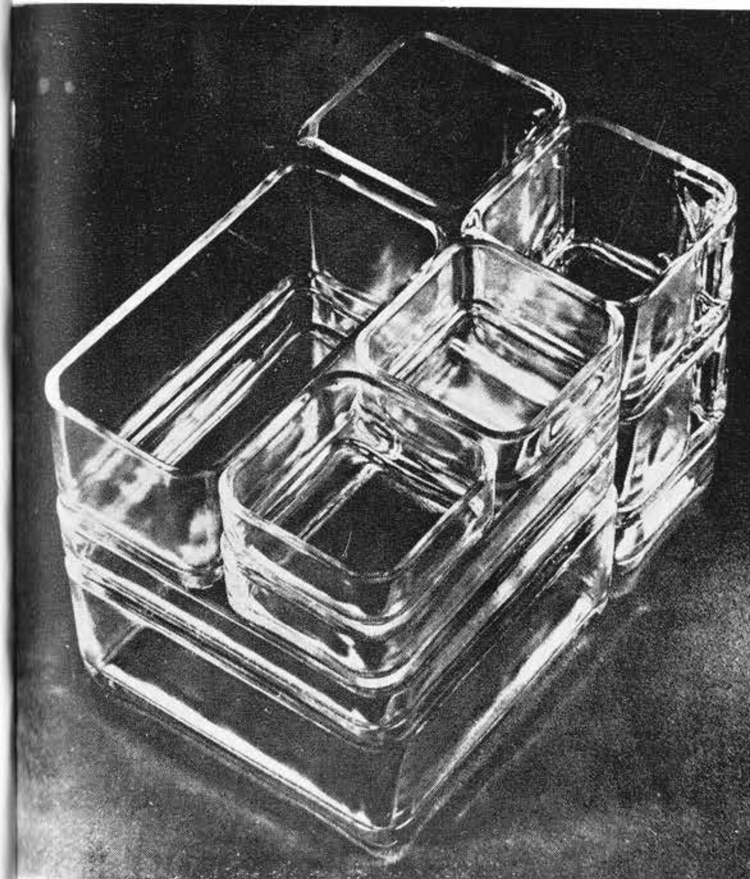
15. Casimir Malevici
Configurație spațială fără obiecte, 1924
Stedelijk Museum, Amsterdam



16. Georges Vantongerloo
Plastică spațială, 1935
Kunstmuseum (Fundația Emanuel Hoffmann), Basel

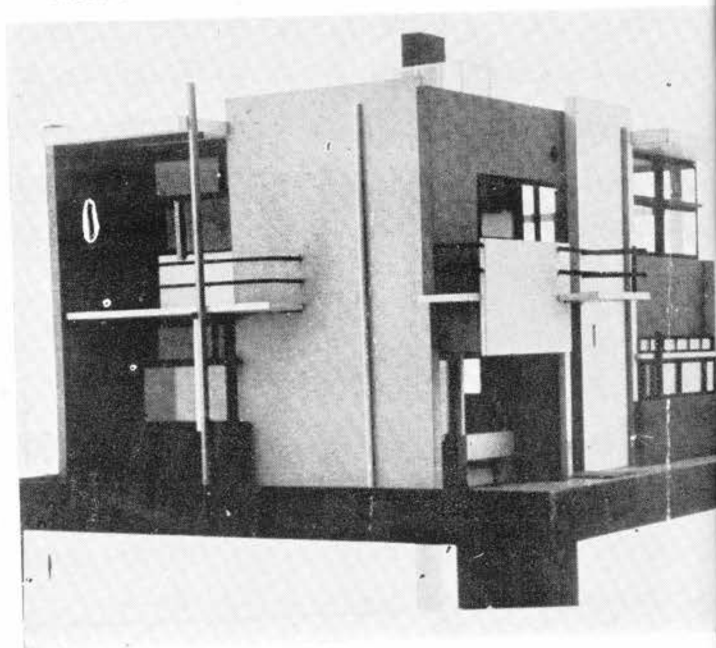
17. Gerrit Th. Rietveld
Scaun, 1917
Museum des 20 Jahrhunderts, Viena





18. Wilhelm Wegenfeld
Rezervoare

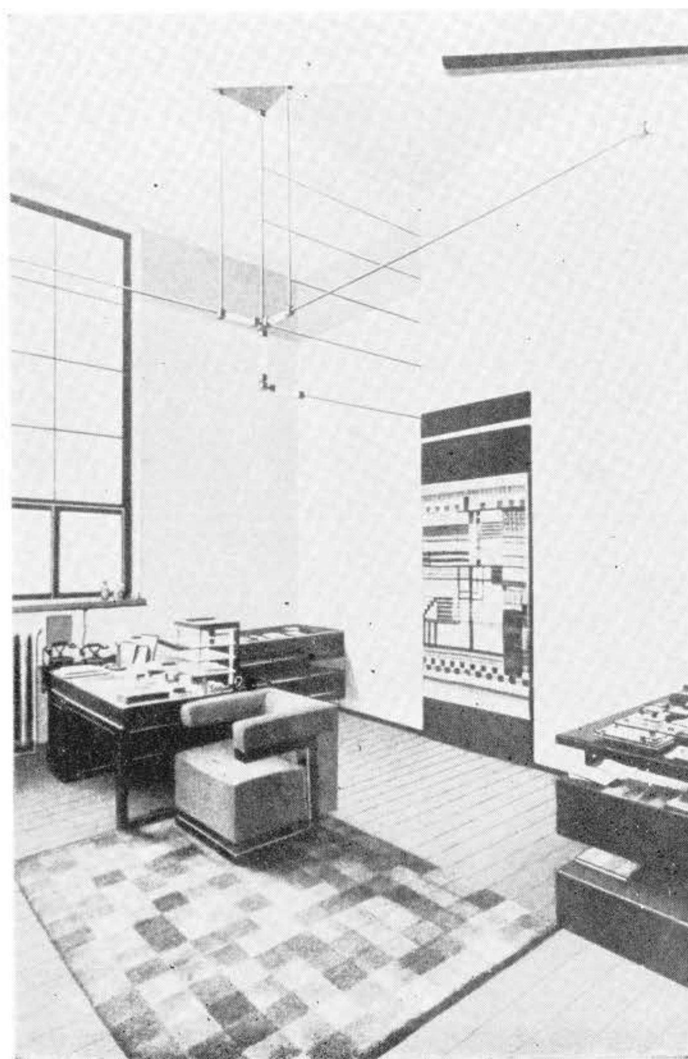
19. Gerrit Th. Rietveld
Casa Schröder (Model), 1924
Utrecht

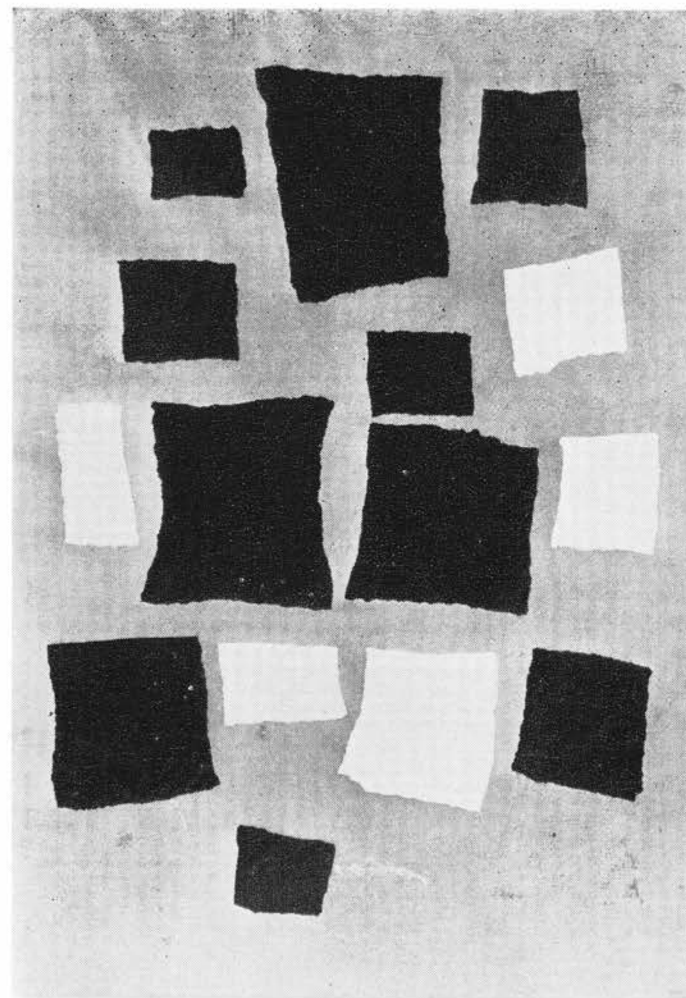


20. *Studiu de material din cursul introductiv al lui Itten la Bauhaus*



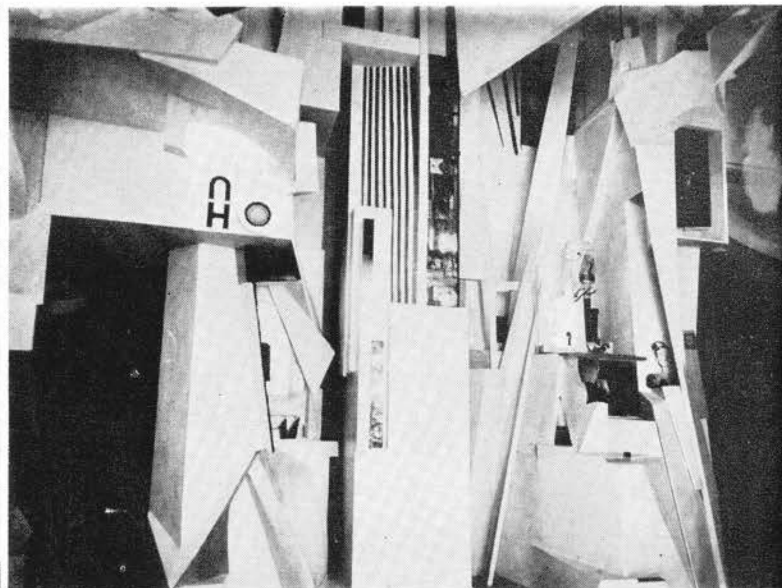
21. Walter Gropius
Camera directorului de la Bauhaus, 1923
Weimar



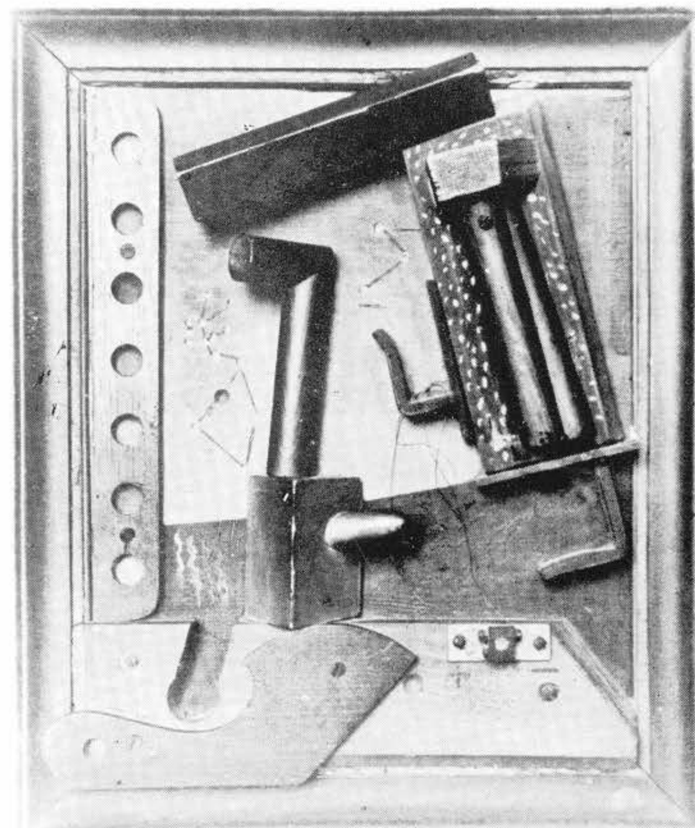


22. Hans Arp
Colaj aranjat după legile intîmplării, 1916—1917

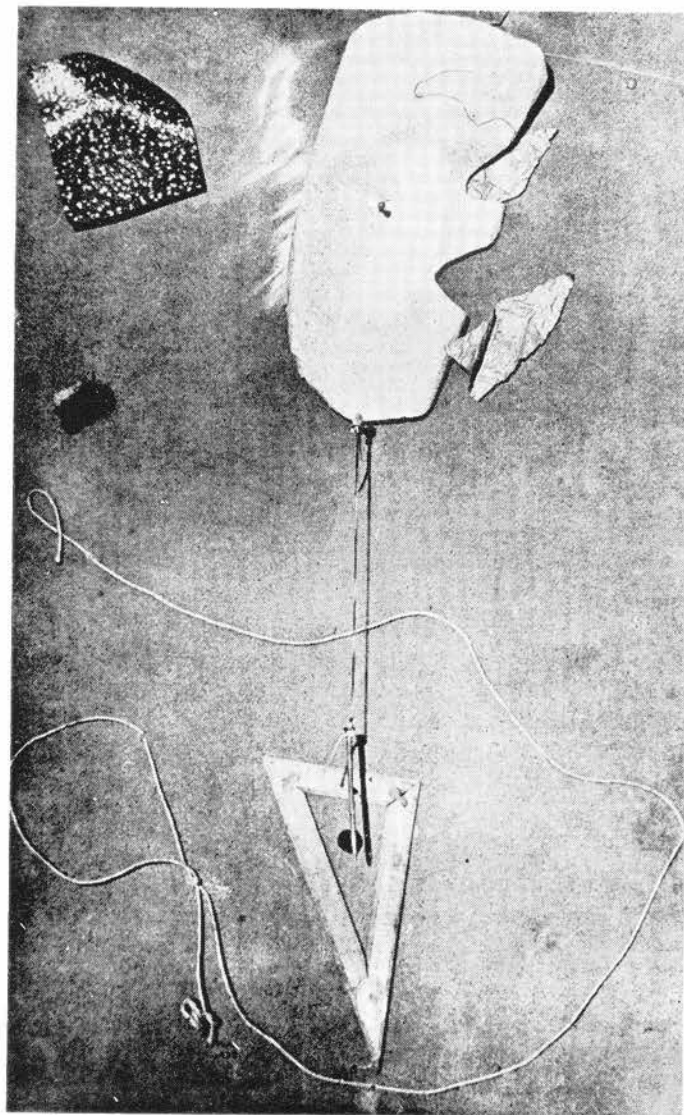
23. Kurt Schwitters
Construcție merz, 1933
Hanovra

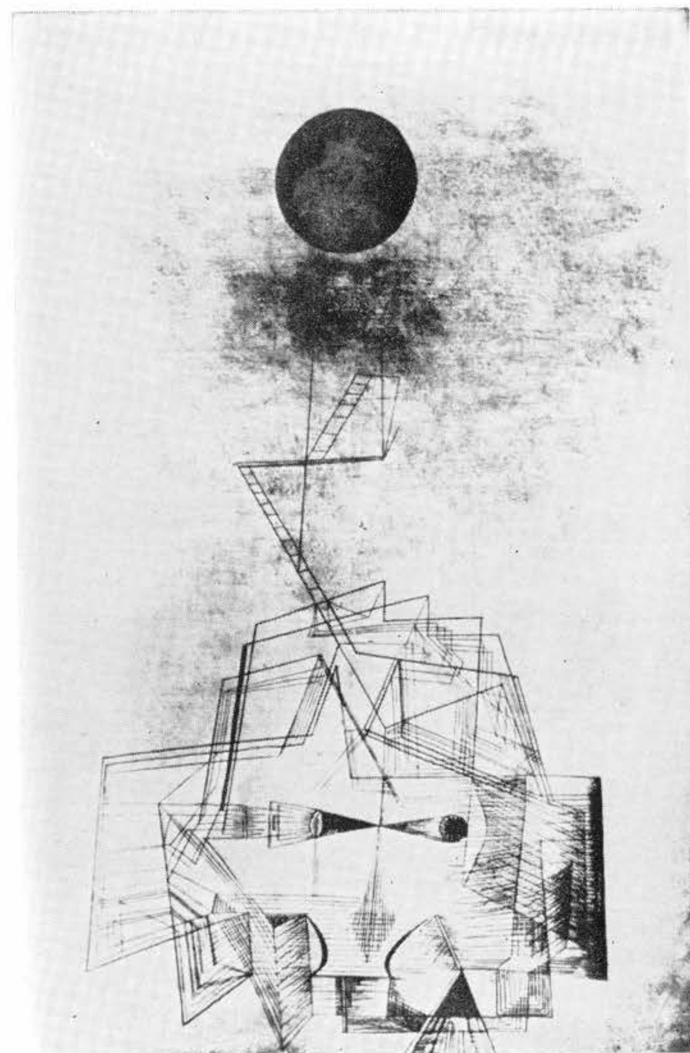


24. Max Ernst
Fructul unei lungi experiențe (Relief), 1919
Col. R. Penrose, Londra



25. Joan Miró
Dansatoarea spaniolă, 1928
Col. Morton Neumann, Chicago



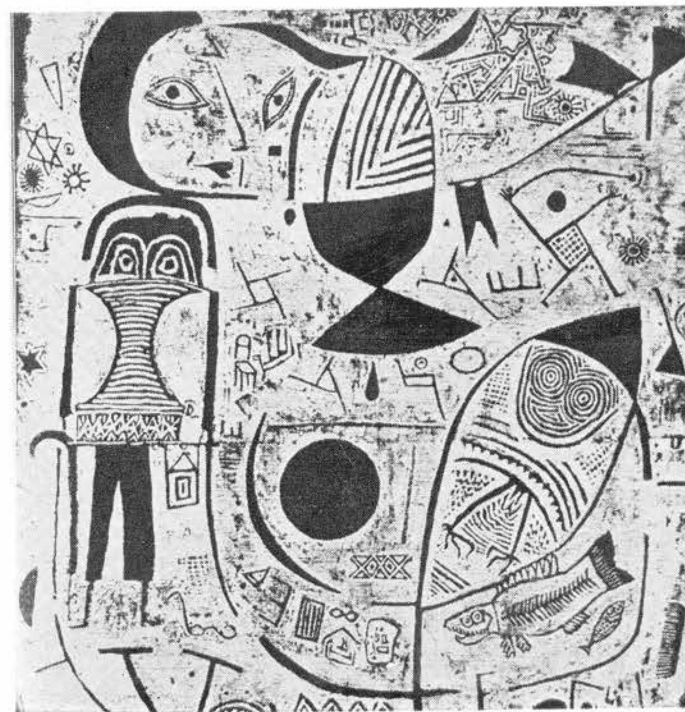


26. Paul Klee
Limitele raţiunii, 1927
Col. Th. Werner, München



27. Paul Klee
Batista cu vocale a cîntăreței Rosa Silber, 1922
Museum of Modern Art, New York

28. Paul Klee
Ilustrație, 1937
Col. Phillips, Washington





29. Hans Hartung
Cap de femeie,
1922
Col. artistului,
Paris



30. Umberto Boccioni
Stări sufletești, 1911
Galleria Civica d'Arte Moderna, Milano

„Linia ... este un lucru" spune Kandinsky și permite pictorului să folosească acest „lucru" ca un „mijloc pur pictural", adică „fără celelalte aspecte pe care, de obicei, el le poate avea, așadar în sunetul său interior pur". Dacă se eliberează linia de funcțiile ei practico-utile, devine cu totul ea însăși și conținuturile primordiale care-i sînt inerente (care au fost acoperite mai tîrziu de cele adaptate) ies în relief pure și nevoalate. De îndată ce „o linie este eliberată de scopul de a desemna un lucru și funcționează ea însăși ca un lucru, sunetul său interior nu mai este slăbit de nici un rol secundar și-și capătă toată forța interioară". Aceasta este ambivalența — anunțată deja — a conținutului formal, devenit arbitrar: pe de o parte — deoarece nu mai este obligat nici unui conținut al percepției — el se înfățișează ca mărime autonomă, ca „lucru", pe de altă parte preia o funcție demonstrativă, indicatoare, pe care nu putea s-o îndeplinească atîta vreme cît era obligat să reproducă date empirice. Eliberate de aceasta, culorile și liniile devin metafore, cu existența lor material-reală ele tind la un domeniu simbolic care se află îndărătul lor, așa cum Duchamp folosește *ready-made* ca „trimitere". Vizibilul trimite la invizibil — „astfel materia moartă este spirit viu". Aceasta este valabil pentru pata de culoare, ca și pentru uscătorul de sticle.

Dacă se recunoaște că rezultatul final al obiectualizării nu este altceva decît spiritualizarea materiei, atunci — împreună cu Kandinsky — se ajunge la concluzia „că abstracția pură se folosește de lucruri care dovedesc existența ei materială, la fel ca și realismul pur. Cea mai mare negație a realului și cea mai mare afirmație a lui primesc din nou semnul egalității. Și acest semn este îndreptățit din nou, în ambele cazuri, prin același țel: prin încorporarea aceluiași sunet interior. Aici vedem așadar că, în principiu, nu are nici o importanță dacă artistul folosește o formă reală sau abstractă, deoarece ambele forme sînt egale în interior."

Această egalizare a provocat unele confuzii terminologice. Din această cauză s-a cerut mereu — prima dată de Van Doesburg în 1930 — ca arta care renunță la redarea conținuturilor percepției să fie denumită *artă concretă*, pentru a sublinia în felul acesta caracterul arbitrar nededus, căruia nu i se potrivește conceptul „abstract". Bill o definește astfel: „cu mijloace pur artistice, arta concretă face vizibilă «ideea abstractă în sine» și în acest scop creează noi obiecte; scopul artei concrete este să dezvolte obiecte pentru uzul spiritual asemenea cum omul își construiește obiecte pentru uzul material."

Procesul obiectualizării se extinde așadar asupra celei de-a doua și a celei de-a treia dimensiuni. Deci dacă se interpretează „inventarul formal" al suprafeței tabloului nu ca ceva abstract (ca în pictura iluzionistă), ci ca o realitate autarhică de gradul întîi, se poate spune, simplificînd, că obiectualizarea în suprafață — în cursul căreia întreaga suprafață a tabloului devine „lucru" — se desfășoară între două puncte extreme: între „lipsa de formă" a lui Kandinsky și „severitatea formei" a lui Mondrian. În domeniul celei de-a treia dimensiuni, un pol este indicat de *ready-mades* și de *„objets trouvés"*, iar celălalt de creațiile aripei constructiviste (Gabo, Pevsner, Vantongerloo). La mijloc se află posibilitățile „manierei": „multe combinații ale diverselor acorduri între existențele abstracte cu lucrurile reale" (Kandinsky), adică diferite întrepătrunderi între lege și bun plac, planificare și hazard (il. 22, 25). Toate aceste poziții extreme ale obiectualizării trebuie înțelese ca „trimiteri" și deoarece, în principiu, nu există o problemă a formei (Kandinsky) comunică între ele.

Între cele două din cele patru puncte există corespondențe. „Lipsa de formă" a lui Kandinsky trece drept „întîmplare"; ea este replica „obiectului găsit" al cărui descoperitor renunță la orice modelare. Exprimat altfel: „lipsa de formă" a *„Primei acuarele abstracte"* nu este obligată unui „numitor general" vizibil. Același lucru

se întîmplă cu *ready-mades*. După cum Kandinsky — cu vocabularul formelor sale lipsite de forme, pe care noi le-am definit ca mîzgăleală — poate face toate combinațiile imaginabile, tot așa Duchamp consideră fiecare din citatele sale din realitate ca părți ale unei realități generale infinit variabile, incomprehensibile și incomensurabile. În ceea ce privește concordanța internă între Kandinsky și Duchamp, ne-am amintit că deja într-o corelație anterioară am întîlnit două varietăți ale „lipsei de formă". Una, care duce spre Kandinsky, am cunoscut-o în improvizata *„abbozzare"* a lui Tintoretto, ea nu tinde la o descriere reală, ci la o evocare mai mult sau mai puțin sumară a unei impresii; vrea să redea din fenomene numai ceea ce pictorul crede că vede, nu ceea ce el știe despre ele. Cealaltă — înregistrînd realist — am întîlnit-o în renunțarea la formă a lui Carpaccio (il. 3 vol. I); ea înăbușă — asemănător lui Duchamp — mișcarea proprie a pensulei, în favoarea unei inventarieri prozaice, care stabilește obiectiv, în felul „desenului sec", folosit de Duchamp pentru a vedea lucrurile cu totul fără expresie, așadar a le prezenta nefalsificat. Din această dorință de lipsă de expresie a rezultat, în cele din urmă, obiectualizarea redării realității, obiectivitatea materială a lui *ready-made*.

Dacă aceste două posibilități ale obiectualizării sînt în legătură cu convenții formale — care-și au originea în „imitarea simplă" — intervin celelalte două căi, cu formă severă, pentru reprezentări de valoare, care ne sînt cunoscute din domeniul „stilului". Ecuațiile picturale ale lui Mondrian sînt pentru coerență, claritate și neechivoc; ele anunță norme geometrice, planul lor de bază poate fi reluat obiectiv. Găsim reflexele acestui „numitor comun" în alte faze tridimensionale ale obiectualizării: într-o creație plastică a lui Vantongerloo (il. 16), într-o construcție a lui Rietveld, care poate fi considerată ca o plastică locuibilă (il. 19) și chiar acolo unde obiectualizarea se răsfrînge în sfera utilitară: în

obiectul anonim de consum (il. 18). Dacă aici se cere o ordine completă și o totală planificare a realității — programele teoretice ale mișcării „De Stijl“ și ale constructivismului rusesc nu lasă nici o îndoială în privința aceasta — tot așa Kandinsky și Duchamp, sprijiniți pe poezia romantică a imprevizibilului, a accidentalului și ocazionalului — evocă o lume în care, pur și simplu, sînt posibile toate îmbinările de lucruri și de forme (Kandinsky), o lume din pure disponibilități. S-ar putea caracteriza această cale de obiectualizare ca aleatorie, deoarece ea admite de-a dreptul la întîmplare tot ce-și imaginează artistul. Cealaltă cale ar trebui caracterizată ca metodică, deoarece ea procedează selectînd, apropiind realitatea de o imagine ideală, în tablou ca și în desen și-n aparat — s-o supună unei severe disciplinări formale și sistematizări. Aici este continuat idealul „stilului“, acolo riscată disputa fără rezerve cu „complicațiile realității“ (Hegel), care au fost, de totdeauna, privilegiul „imitării simple“.

Aceste două căi au dat anilor douăzeci o instrumentație multilaterală: ea ajunge de la magia de surogat a obiectului suprarealist găsit (il. 12), pînă la alt fetiș al civilizației, obiectul industrial, ireproșabil, de consum. În deceniile care s-au scurs de la sfîrșitul suprarealismului și al grupării „Bauhaus“ nu s-a mai adăugat nimic nou principial acestor poziții. Aceasta nu este valabil numai pentru „pop-art“ și „op-art“ și pentru tot ce se află la mijloc, ci și pentru „peinture informelle“, care și-a petrecut perioada sa de incubație în experimentele suprarealiștilor. Putem așadar renunța la analiza prezentului nostru imediat și reveni la anii douăzeci, căci atunci au fost transformate în coordonate cîștigurile esențiale de teren, prin declarațiile de principiu ale perioadei antebelice și au fost adîncite pînă la o imagine despre lume care să cuprindă toate domeniile de existență. Această revenire la trecut înseamnă că „temele“ și nu „variațiile“ sînt cele care ne pot da păreri precise despre formele simbolice

ale artei moderne. Distanța față de prezentul nostru nu înseamnă desconsiderare sau rezervă prudentă; această atitudine este justificată de motive economice și didactice: ceea ce se întîmplă astăzi se bizuie pe argumente care sînt demult cunoscute cititorului și a căror expunere este de aceea inutilă. Deoarece expunerea noastră se preocupă de faptele istorice hotărîtor noi și de înlănțuirea sistematică a acestora cu trecutul, ea trebuie să se concentreze asupra momentelor de cotitură ale evenimentelor și își poate permite să neglijeze tot ce este exploatare de material cunoscut sau parafrazare.

Acum este vorba să situăm în spații istorice mai mari formele simbolice ale artei moderne: înțelegem prin aceasta diversele modalități ale obiectualizării. Se oferă trei grupe de întrebări care trebuie tratate pe rînd. Prima întrebare sună: cum se comportă cele două „proiecte de lume“ unul față de altul? Se poate presupune și întemeia între ele o relație, poate chiar un raport complementar? Din răspunsul afirmativ la aceste întrebări rezultă o a doua grupă: putem noi, prin includerea tuturor pozițiilor extreme ale „obiectualizării“, să lămurim acest raport complementar, repartizînd în domeniile „simplei imitări“, „domeniul manierei“ și al „stilului“ amploarea variațiilor formale care se află între „dada“ și constructivism? Vom vedea că aceasta nu este decît parțial posibil, căci tocmai tendința de obiectualizare reprezintă un criteriu al artei secolului nostru, pentru care estetica redării realității — în al cărui mod de a vedea își au originea cele trei poziții majore ale expresiei — nu oferă nici o posibilitate de compa ație. Ne-am întîlnit deja cu acest fapt cînd s-a pus problema să delimităm arta Renașterii de cea a Evului Mediu. De aici rezultă direcția pe care o va lua cea de-a treia întrebare: cum se comportă arta secolului 20, care o rupe cu convențiile estetice de imitație, față de arta care nu cunoaște încă aceste convenții, adică arta

Evului Mediu? Dacă există o astfel de legătură structurală, se poate să se considere secolele imitării iluzioniste a realității ca un *interregnum* care a ajuns la sfîrșitul său?

Încercarea de a interpreta cele două „proiecte de organizare a lumii" ale anilor douăzeci ca două căi care pleacă de la un punct comun și se îndreaptă în direcții opuse, așadar se află *pe o axă*, această încercare se poate mai întîi sprijini pe o serie întreagă de puncte concrete de contact. Astfel de exemplu în profesiunea politică de credință: ambele lagăre aveau o aripă angajată care se identifica cu țelurile extremei stîngi și credea că trebuie să acționeze în serviciul reevaluării comuniste a tuturor valorilor. Cerința unei asociații, lăudate în „Manifestul comunist", „unde dezvoltarea liberă a fiecăruia este condiția pentru dezvoltarea liberă a tuturor", a fost înțeleasă de suprarealiști ca desfrînare anarhică, iar de constructiviști sistematizată și prevăzută cu un imperativ categoric. Se voia „să se dezvolte oameni noi într-o societate nouă și să se declanșeze în toți spontaneitatea creatoare" (Gropius), căci „orice om este talentat" (Moholy-Nagy). Aceste formulări puteau proveni și de la suprarealiști.

Adversarul comun era, pe bună dreptate, burghezia și arta de salon cultivată de ea. Drumul răzvrătirii trecea prin provocare. Avangarda rusă a primilor ani de război, care mai tîrziu trebuia să dea naștere dogmei constructivismului, a afișat o comportare arogantă care nu era cu nimic inferioară celei a dadaiștilor din Zürich. Se mergea la plimbare în costum de carnaval, și se tatuau cu flori, semne reioniste și litere, în felul tablourilor cubisto-futuriste. Serbările și tribunalele zeflemiste, înscenate după 1917, erau gigantice magazine dadaiste de expoziție duse pînă la cea mai extinsă publicitate și organizate propagandistic; așadar dadaism utilizat ca o concepție despre lume. „Ceremonialul vesel" al întrevederilor de societate, anunțat în programul „Bauhaus"-ului, își procura regulile sale de joc din ritualurile cabaretului Voltaire. Și ideile de balet ale lui Schlemmer sînt în legătură cu „dada". Tipografia „Bauhaus"-ului, și cea a constructivismului rusesc — cu toate că se străduia pentru severitatea formei — se sprijinea pe cuplajele grotești ale dadaiștilor.

Existau și contacte publicistice și personale. Seria de tipărituri ale „Bauhaus"-ului — începută în 1921 — prevedea, printre altele, planșe de Chirico, Ernst, Grosz, Picabia și Schwitters. Hans Richter, unul din primii dadaiști din Zürich, a aparținut mai întîi grupării „De Stijl." În revista sa puteau să-și expună părerile dadaiști, constructiviști și artiști ingineri. Theo van Doesburg era un transfug prin excelență. Mișcările pendulare ale pasiunii sale propagandistice l-au dus rînd pe rînd cînd într-un lagăr, cînd într-altul. Totuși, în opoziție cu Klee, el nu urmărește o simbioză, ci acționează șovăielnic, prezentînd mereu două fețe ca Janus. În calitate de constructivist, el se duce în 1921 la Weimar și propagă principiile „configurației universale" membrilor „Bauhaus"-ului, care luptau încă pentru înțelegerea ei. Ca dadaist ia pseudonimul de I. K. Bonset, scrie poezii în succesiunea lui Marinetti, poezii care au apărut și în revista „De Stijl"; împreună cu Arp, Tzara și Schwitters redactează pamflete dadaiste, în 1922 redactează revista dadaistă „Mecano" și împreună cu prietenul său Schwitters întreprinde o campanie de propagandă prin Olanda. În același an, s-a întîlnit cu Arp, Richter și Schwitters la festivitatea „Bauhaus"-ului, la Weimar — Tzara a ținut un discrus funebru pentru „dada" — și cîteva luni mai tîrziu — revenind la alter ego-ul său — a chemat la întemeierea unei „corporații creatoare constructiviste, internaționale". Doesburg a respins încercările imagistice ale dadaiștilor, totuși a apreciat inovațiile lor în noul teren lingvistic. În 1929 scria într-o retrospectivă istorică: «Din haosul vechii lumi dărîmate — cu puterea cuvîntului — „dada" a creat o lume nouă imaginară, o lume a schimbării, a poeziei pure. Nu este o întîmplare că ambele

curente diametral opuse — noua configurație și „dada" (acum suprarealismul) — au prezentat paralelisme: arta creatoare a cuvîntului. Aceasta explică de ce conducătorii mișcării „De Stijl" — cu toată opoziția multor colaboratori — au simpatizat cu dadaismul și au declarat public aceasta.»

Am vorbit de două căi opuse care au un punct comun de plecare. El se numește: nemulțumirea față de rolul ornamental, idealizant al operei de artă, dorința unei noi interpretări a activității creatoare, integrată vieții. Sînt puse la îndoială suveranitatea lui *„divino artista"* și destinul de specialist al producătorului de tablouri. Este disprețuită arta care se pune la dispoziția vitrinelor muzeelor și expozițiilor, care-și plătește piedestalul prin prostituție. Imboldul pentru această investigație a conștiinței este neîndoielnic: pozițiile de graniță ale marii realități și marii abstracțiuni au aruncat în aer realitatea artistică, pînă acum îngrădită cu grijă, și-au făcut-o permeabilă pentru realități extraestetice. Trebuie să se execute din nou o retragere în plăcerea lipsită de interes sau să se profite de șansa oferită și activitatea artistică să fie adăpostită în legăturile extraestetice ale vieții, chiar cu prețul autodesființării ei! S-a luat hotărîrea unei expansiuni totale, chiar dacă în direcții opuse. Dorința de a cîștiga viața, pătrundere creatoare și de stăpînirea civilizației moderne a dat naștere la două proiecte despre lume: unul, susținut de dadaiști și de suprarealiști, pornește cu hotărîre misticoreligioasă să distrugă fațada rațiunii și a ordinii universale categoriale, construite de ea; altul, apărat de „De Stijl", ruși și „Bauhaus", pregătește un sfîrșit conceptului tradițional de artă, nu prin faptul că abandonează arta înfrîngerii ei prin viață, ci predă totalitatea vieții — natura și lumea creată de om, a obiectelor și aparatelor — acțiunii ordonatoare a cizelării prin formă.

După felul cum viața este înțeleasă ca un proces ordonat de o legitate ingenioasă sau ca un haos dezordonat, care nu ascultă de nici un plan și tocmai de aceea inepuizabil, lozincile

acestor două acte de conștiință posedă o morală parțial cizelată de lege, parțial haotică. Comun ambelor lagăre este faptul că se îndepărtează de „cultul personalității" (Kandinsky) și vor să anonimizeze și să colectivizeze activitatea creatoare. Pentru suprarealism și „Bauhaus" — exponenții cu cea mai mare audiență a celor două curente — se poate spune în plus că ele nu se fixează la anumite convenții de expresie, ci admit toate varietățile, de la conținutul obiectual autonom (il. 20, 24), pînă la conținutul formal autonom (il. 21, 25). Dacă se adoptă punctul de vedere al obiectului artistic arbitrar, în ultimă consecință ambelor curente le aparține un impuls centrifugal: deoarece arta sau se dizolvă în mișcările haotice ale vieții sau trebuie integrată adînc totalității organice a vieții; prima situație este visul suprarealiștilor, cealaltă corespunde planului constructivist de organizare a lumii, deci ambele nu caută să obțină artă în sensul îngust, muzeal al cuvîntului, ci „rezolvarea celor mai importante probleme ale vieții" (Breton), „Unitatea tuturor lucrurilor și fenomenelor" (Gropius).

Dacă deci suprarealismul extinde totalitatea vieții la adîncimea inepuizabilă a inconștientului, cealaltă aripă încearcă să ordoneze această viață, după coordonatele transparente ale conștiinței. Cu toate că această interpretare instrumentală a activității artistice a dus, aici ca și acolo, la poziții extreme, care anunțau și chiar demonstrau sfîrșitul artei, inventarierea istorică se vede confruntată cu realitatea că — atît de suprarealiști cît și de „Bauhaus" — au fost create opere de artă cărora le era indispensabil patosul artistic, pentru că ele dizolvau ideile tradiționale despre artă, în măsura în care legitimau artistul pentru un atac al noilor dimensiuni ale formei și conținutului. Desigur: cu cît mai multe intenții *artistice* puneau stăpînire pe ideile conducătoare care țintesc în universal, cu atît mai mult pierdeau acestea din ochi idealul lor utopic, tinzînd spre purificarea și intensificarea raporturilor de viață și dau din nou impulsurile lor operei de artă,

obiectului de expoziţie şi de muzeu. Ceea ce fusese dat deja futuriştilor răzvrătiţi s-a întîmplat din nou cu dadaiştii care se ocupau cu pictura şi a făcut din *maeştrii de forme* de la „Bauhaus" o grupă de *artişti*, de „oameni stranii" (H. Meyer). Intervenţia directă în „problemele vieţii" a făcut să fie preferată producerea operei de artă şi a amînat desfiinţarea artei.

Dimensiunea depăşită a activităţii — pe de o parte de dadaişti şi suprarealişti, de constructivişti şi membrii „Bauhaus"-ului pe de altă parte—a dat noi jalonări celor doi poli ai „simplei imitări" şi „stilului".

Prin „simpla imitare a naturii" trebuie înţelese acum două lucruri diferite. O dată (în sensul tradiţional al cuvîntului) este vorba de redarea conţinuturilor percepţiei, aşadar o realitate exterioară existentă de fapt. Totuşi aceasta nu mai este vizată acum din perspectivă şi supusă ficţiunii cu două dimensiuni, ci lăsată în existenţa ei materială, palpabilă. Rezultatul acestei metode, care se dedică cu predilecţie elementelor realităţii insignifiante în exterior, sînt colajele, montajele, *ready-mades* şi *„objets trouvés"* (il. 12, 20). Ele înseamnă, în secolul nostru, posibilitatea unei obiectualizări în care se ascund încă elemente esenţiale ale imitării realităţii, practicate de la Renaştere, dar care evită ocolul prin prelucrarea artistico-subiectivă a acestei realităţi, lăsînd existenţele tridimensionale să vorbească pentru ele, în starea lor naturală. Din această perspectivă *„objet trouvé"* devine un document extrem de încărcat al acelei curiozităţi manifestată pentru realitate — incipientă către sfîrşitul Evului Mediu — care tinde să-şi însuşească orice fapt de experienţă vizuală şi să considere ca „motiv" potenţial al activităţii artistice întreaga sferă a vizibilului. Dacă mai de mult această luare în stăpînire se petrecea în efigie, pe pînză, acum ea rămîne limitată la actul selecţiei şi al găsirii la întîmplare şi serveşte la configurarea, respectiv prelucrarea artistică.

Pe lîngă aceasta există un altfel de „imitare simplă a naturii". El nu se extinde asupra existenţei întîmplătoare, neordonate a obiectelor, adică asupra *conţinuturilor percepţiei*, ci asupra zonei — nu mai puţin neordonate şi întîmplătoare — a *conţinutului conştiinţei*. Cu alte cuvinte asupra acelui domeniu cuprinzător al „naturalului" din oameni, în care domnesc visul, instinctul, presimţirile şi lăcomia. În redarea acestui conţinut de conştiinţă, adesea ascuns şi îngropat, suprarealistul tinde la obiectivitate necondiţionată; este vorba — chiar dacă se foloseşte tabloul de şevalet — de descoperirea primară şi completă şi de autoînstrăinarea instinctelor, amintirilor şi idealurilor sale, ceva în felul introspecţiei fără rezerve, pe care Freud a ridicat-o la rangul de „regulă tehnică de bază" a psihanalizei. Aceasta constă în invitarea pacienţilor „să se transpună în situaţia unui autoanalist atent şi imparţial şi a citi mereu la suprafaţa conştiinţei proprii şi pe de o parte să-şi impună ca datorie cea mai deplină severitate, pe de altă parte să nu excludă de la comunicare nici o idee, chiar dacă 1. ar trebui s-o resimtă ca foarte neplăcută sau dacă 2. ar trebui apreciată ca absurdă, 3. mult prea neimportantă, 4. că nu aparţine la ceea ce se caută". Aceasta corespunde, în sens extins, maximei „imitării simple a naturii": *„Go to nature in all singleness of the heart, selecting nothing, rejecting nothing."* (Ruskin)

O astfel de iventariere cuprinzătoare a „naturalului", cum o întreprind suprarealiştii, se extinde aşadar nu numai asupra datelor arbitrare, incoerente ale lumii exterioare, ea încearcă să scoată la iveală chiar şi structura labirintică a lumilor interioare personale şi din „complicaţiile realităţii" — exterioare ca şi interioare — se obţine o suprarealitate totală, o *„surrealitate"* în care stările contradictorii ale visului şi conştiinţei constituie o unitate. Această trăsătură universală a realismului se manifestă mai întîi prin părăsirea premeditată sau prin desconsiderarea ambiţiilor estetice sau a pretenţiilor formale de ordine;

ea suspectează activitatea artistică de minciună, de înfrumusețare și voalare a stărilor de fapt și preferă să le reprezinte în stare directă, neafectată și șocantă. Aceasta unește „lipsa de formă" a dadaiștilor și suprarealiștilor cu „lipsa de formă" a „imitării simple". Este preferată veracitatea înregistratoare principiului artistic al configurației selectante. Conținuturile conștiinței trebuie fixate așa cum se înfățișează. Există o tendință de concentrare asupra reconstruirii ulterioare, intenționat neartistice, a naturalului, se urmărește să se construiască un imens bazin de acumularea acelor forțe și puteri ale vieții, pentru acțiunea cărora observatorul raționalist are la îndemînă denumirile haos, anarhie, incoerență și absurditate.

În felul acesta „naturalul" este deplasat într-un plan de referință ale cărui limite se conturează deja în teoriile iraționaliste despre artă ale secolului 18 și ale romanticilor. El nu mai este un impuls negativ, destructiv, nu mai înseamnă renunțarea la regulă și protest împotriva severității formei: el este pur și simplu puterea vieții. Cine recunoaște această putere a vieții primește de la ea excitațiile declanșatoare ale acțiunilor sale instinctuale, care nici nu se înclină regulilor artistice nici nu permit să fie introduse în categoriile raționale, nu vor să recunoască nici instanțe estetice nici morale; lui îi este totul permis, el acționează în deplină libertate. Un asemenea fel de a gîndi revine mereu la încercarea de a aprecia actul artistic ca un produs secundar al activității sale și de a susține inutilitatea lui. Aparține idealului vitalist al suprarealismului de a atomiza — in extremis — procesul creator într-o, pur și simplu, infinită abundență de activități vitale, sustrăgîndu-l în felul acesta competenței specialistului de pînă acum — artistului — și punîndu-l la dispoziția fiecărui om ca un cîmp potențial pentru propria sa realizare. Deși — privind retrospectiv — ne vedem obligați să recunoaștem rezultatelor acestei rîvne expansive calitatea de operă de artă, trebuie să avem mereu

 în vedere că o astfel de clasificare își propune o estetizare suplimentară. Impulsul originar nu tindea spre muzee, ci spre marile domenii ale vieții. Ceea ce înainte era artă trebuia să se transforme în această realizare personală și oricine este gata să așeze pe aceeași treaptă acest cîștig al vieții cu deplina înlăturare a reținerii, cu autocomunicarea necondiționată și spontana autodeclanșare, trebuie să fie în stare de aceasta. Astfel dadaiștii și suprarealiștii au tras extremele consecințe din curentele subliminare, ostile artei și formei, curente care de secole au apărut mereu în conflictul dintre conținuturile obiectuale și formale, din care „imitarea simplă" își procură problematica ei.

Constructiviștii s-au declarat categoric pentru disciplinarea și obiectivarea acțiunii de configurare, dar în același timp pentru omniprezența ei. Activitatea de a institui forme trebuie să ajungă de la obiectul de rînd pînă la planificarea orașului și a peisajului, să desființeze naturalul — cu vicisitudinile lui neprevizibile — din mediul înconjurător al omului și în locul său să așeze „stilul". Exhibiționismul psihic indiscret este respins în favoarea unui limbaj obiectiv, impersonal al formelor, tovărășia ispititoare a hazardului refuzată, lumea înțeleasă nu ca o imensă manifestare a incomensurabilului, ci ca o materie primă maleabilă, transparentă, clasată de principii spirituale și linii ordonatoare, ale cărei legități interne așteaptă să fie scoase la iveală de actul de configurație. Se urmărește ca întreaga realitate — cea artistică ca și cea extraartistică — să fie înțeleasă și omogenizată și purificată pentru reflectarea unei ordini sociale lipsite de conflicte, o ordine în care oamenii și lucrurile să corespundă armonic. Se vrea desăvîrșirea lumii într-o operă de artă totală, liberînd-o în felul acesta de existența sporadică a operei de artă individuale. Speranța sună: „frumusețea va fi trăită, nu imaginată" (Camus).

Dacă acest ideal este prezentat într-o perspectivă istorică, el ajunge să fie situat în succesiunea

exigenței totale care — în secolele anterioare—era specifică „stilului", cerinței de severitate formală. Totuși la această comparație apar deosebiri fundamentale. Așa cum „naturalul" suprarealiștilor trebuie înțeles mai cuprinzător și mai elementar decît „natura", pentru a cărei redare fragmentară se străduia pictorul „imitării simple", tot așa și conceptul de stil constructivist este conceput mai larg și mai universal decît cel al clasicilor și formaliștilor. Ne lovim din nou de întrepătrunderea granițelor provocată de obiectualizare. Dacă în vremea secolelor de imitare a realității, pentru lagărul severității formale se punea problema să descîlcească „complicațiile realității" și să le stilizeze, acum acțiunea de formalizare nu se mai extinde asupra lumii iluzorii a tabloului de șevalet, ci asupra stocului concret al întregii realități „de la cel mai mic obiect, pînă la oraș" (Bill). Ea pășește din sfera ficțiunii în sfera obiectelor tridimensionale — aceeași transgresiune are loc în *ready-made* — însă cu renunțarea actului instituirii reformei; ea părăsește sfera închisă în sine a plăcerii estetice și pătrunde în obiectul de consum, unde, firește, acesta este expus înstrăinării potențiale a scopului și estetizat.

Nota bene: estetizarea și muzealizarea au loc și în cealaltă aripă. *Granițele între realitatea artistică și extraartistică au devenit nesigure.* În muzeele noastre de artă se întîlnește atît uscătorul de sticle al lui Duchamp, cît și scaunul lui Rietveld, un *objet trouvé* de Miró, ca și o vază de flori de Aalto sau o lampă de masă de Bill. Mereu trebuie avut în vedere că în lucrurile exterioare este ascuns un interior, dată o indicație, așezat un simbol: în *objet trouvé* este enigmatizată lumea vizibilă, atenția noastră este îndreptată asupra unui exemplar oarecare de realitate neluată în seamă pînă acum; în obiectul de consum este prezentat un mădular din realitatea configurată de om și, în același timp, ideea atotstăpînitoare a formei — „ideea abstractă în sine" (Bill) — este făcută vizibilă într-una din multele

încorporări posibile. Astfel ambele domenii reale indică o realitate dincolo de ele și devin purtătoare de semnificații.

Dacă aceste obiecte sînt eliberate din nou din înstrăinarea lor simbolică, ele se rînduiesc iar în realitatea obișnuită, desigur fără să piardă conținutul lor simbolic latent. De aici devine evident că, practic, orice produs al lumii vizibile poate fi luat drept purtător de semnificație, „dacă este îndepărtat sensul exterior, practico-util, oprimator (al sunetului său interior)" (Kandinsky); întreaga realitate se oferă ca un complex de simboluri potențiale, de îndată ce se împărtășește punctul de vedere al lui Kandinsky; „Lumea răsună. Ea este un cosmos al ființelor care acționează spiritual. Astfel natura moartă este spirit viu".

Pe baza acestei imagini pansimbolice a lumii — de a cărei acceptare depinde dialogul nostru cu arta secolului 20 — obiectul artistic, un lucru între lucruri, intră în relații strînse de vecinătate cu toate celelalte obiecte; ambele feluri de obiecte au în comun faptul că sînt înțelese ca încorporări materiale ale „ideilor". Chiar dacă nu voim să susținem că conținutul ideatic al unui *objet trouvé* de Miró este de aceeași condiție cu cel al unui tablou al acestui pictor și în privința aceasta sîntem de acord cu Klee că o bună construcție nu este suficientă pentru a da naștere unei opere de artă (deoarece îi lipsește „mărimea necunoscută" X), trebuie totuși să constatăm o concordanță hotărîtoare, în secolul nostru, între realitatea artistică și cea extraartistică; ea se bazează pe convingerea că tot ce este real, material — obiectul găsit și obiectul de consum, construit, linia și pata de culoare — trebuie înțelese simbolic, respectiv metaforic. Caracterul echivoc și pluristratificat al realității, afirmat pentru întreaga lume vizibilă, permite artistului — care este lămurit cu arta metaforică a procedeului său — o dată să experimenteze ca înlocuitor obiectul găsit (*objet trouvé*), altădată să proiecteze un obiect de consum, fără ca pentru

aceasta să trebuie să părăsească sfera simbolului.

În aceasta se ascunde o deosebire principială față de pozițiile înalte ale artei imitației. Atîta vreme cît redarea lumii sensibile era considerată ca scopul suprem, pictura nu numai că se afla deasupra tuturor ramurilor artei, dar ea era total izolată de acestea; un tablou și un scaun aparțineau la două domenii de realitate total diferite. Abia din momentul în care „imitării" i s-a contestat actul creator și acesta a fost reluat de „facere", granițele dintre speciile de forme ale celei de-a doua și celei de-a treia dimensiuni (pictură, sculptură, artizanat, arhitectură) au devenit fluide și în parte irelevante, s-a putut ajunge la contacte ale operei de artă cu *l'objet trouvé* și cu aparatul de utilitate cu forme severe.

Cînd Goethe scria articolul său despre „Imitarea simplă a naturii, manieră, stil", el transforma imitarea simplă în „vestibulul" stilului, al „gradului maxim" pe care arta îl poate atinge. A postula în secolul nostru o asemenea piramidă în trepte înseamnă să contrazici indiferentismul față de valori — răspîndit astăzi — care nu mai vrea un „frumos suprem" și ierarhii ale expresiei; Este contrazisă așadar acea înțelegere a echivalenței pansimbolice, în favoarea căreia pleda Kandinsky cînd așeza pe aceeași treaptă marea realitate cu marea abstracție. Cu riscul de a provoca ideologizarea realității, propunem ca ambele „proiecte despre lume" ale anilor douăzeci să nu fie înțelese nici ca echivalențe pur și simplu interschimbabile (în sensul lui Kandinsky „abstracție=realitate"), nici ca opoziții ireconciliabile, ci a le pune într-o relație de valoare ascendentă. Baza ar fi rezervată primitivului, accidentalului și incoerentului aparent: mîzgăliturii premorfe, lui *objet trouvé* și lui *ready-made*. În vîrf s-ar găsi configurațiile clare și echilibrate: ecuațiile geometrice ale lui Mondrian, arhitectonica lui Malevici și analogiile acestora din domeniul obiectelor de consum, configurate după principiile formelor.

Aproximativ așa ar trebuie reprezentată axa, devenită mereu mai transparentă, care străbate diverse poziții ale grupării „dada" suprarealismului, constructivismului, „De Stijl" și „Bauhaus". Lipsa de formă a lui Kandinsky, roata căruciorului de copii a lui Schwitters, uscătorul de sticle a lui Duchamp și tăieturile de hîrtie sfîșiată ale lui Arp garantează pentru complicațiile realității, pentru începuturile acțiunii de modelare și pentru diversitatea lumii vizibile. În această zonă domnește încă naturalul, confuzia, sînt exercitate posibilitățile „imitației simple" prin excluderea oricărei încadrări în forme. De aici activitatea artistică se înalță, se extinde la diverse varietăți ale „manierei" și, în sfîrșit, năzuiește la legitățile clare, stabile. Haosul se limpezește în ordine, amorful se articulează în formă, nedefinitul se clarifică, încîlcitul se descîlcește, forma se purifică la dimensiunea ei maximă în idealitate, spre „stil".

Încercarea unei ierarhizări — din punct de vedere al formei și conținutului — a dimensiunii artei moderne poate folosi numai parțial categoriile provenite din estetica imitației imaginii aparente, în primul rînd pentru că imitația, maniera și stilul nu dispun de caracteristica obiectualizării și în al doilea rînd, pentru că ele, croite pe iluzionismul *tabloului*, nu se pot transpune fără multă vorbă în simbolismul *construcției*. Am folosit deja odată deosebirea între tablou și construcție (produs?), cînd a fost vorba să interpretăm trecerea de la arta simbolică a Evului Mediu la cea materială și iluzionistă a Renașterii, ca o modificare a caracterului operei de artă. Dacă nu ne induc în eroare toate simptomele, secolul nostru stă sub semnul unei modificări de structură tot atît de profunde. Aceasta se poate ilustra cu ajutorul cîtorva analogii cu arta și teoria artei Evului Mediu.

Reflecțiile citate mai jos sînt extrase din cartea „Teoria frumosului în Evul Mediu" de Rosario Assunto. Le putem folosi pentru argumentarea noastră, chiar dacă autorul lor vede altfel decît

noi arta modernă şi abia la sfîrşitul expunerii sale exprimă următoarea presupunere:

„...probabil, în zilele noastre, estetica modernă se află într-o criză asemenea aceleia care, în secolele 14 şi 15, a atras după sine decadenţa esteticii Evului Mediu. Face impresia că mai ales un criteriu al acesteia din urmă s-ar impune din nou, chiar dacă sub alte auspicii şi nu în domeniul «sacrului», ci al «profanului». Psihologia, pe de o parte, şi doctrinele estetice de factură marxistă, pe de altă parte, reabilitează înţelegerea alegorică a culturii, pe care estetica contemporană o respinsese şi o luase în derîdere. În pictură şi în sculptură apare din nou în plin plan interesul pentru calităţile senzoriale obiective ale materiei".

Din păcate Assunto n-a prelucrat aceste aluzii şi s-a sprijinit pe un concept al artei moderne care nouă ni se pare îngust şi depăşit şi de aceea a trebuit să-l combatem cu argumente a căror expunere face obiectul acestei cărţi. Ele se referă la trăsături înrudite ale caracterului realităţii, adică polistratificarea materială, formală şi de conţinut a artei medievale şi moderne.

1. Assunto subliniază „că noţiunea medieval *ars* (artă) era mult mai cuprinzătoare decît cea modernă", şi subordonează pe ultima plăcerii dezinteresate, trecînd cu vederea că, ce-i drept, în secolul nostru a fost propagată valoarea autonomă a obiectelor artistice în expoziţii şi muzee, dar că în acelaşi timp au fost întreprinse numeroase treceri de frontieră, care par să disperseze domeniul contemplaţiei estetice. „Ceea ce noi numim astăzi o operă de artă era pentru Evul Mediu un lucru creat pentru scopuri folositoare, ea nu prezenta o categorie de un rang aparte, care s-ar fi deosebit calitativ de îmbrăcăminte, aparat sau armă". Prin urmare se vedea în opera de artă un „lucru", care însă nu avea numai să servească unui scop, ci şi să dea naştere la semnificaţii. Acest echivoc şi pluristratificaţie împiedică, pe de o parte, separarea noţională a frumosului artistic şi a utilului, pe de altă parte îi dă artei împuternicirea să arunce o privire directă asupra ori-

ginii ei. „În conştiinţa medievală operele de artă nu aveau aceeaşi înfăţişare pe care o au tablourile şi sculpturile în spiritul modern, al căror singur scop este să fie contemplată; ele erau apreciate aşa cum este apreciat astăzi aşa-zisul *industrial design*. Se încearcă să se realizeze o capacitate de prezentare care nu mai este scop în sine, ci parte integrantă a funcţiei căreia obiectul trebuie să-i servească". Astfel în opera de artă medievală se întrepătrund tendinţele orientate spre scop cu cele orientate spre simbol, încît ea reprezintă ceva tranzitoriu, pe care — împreună cu Assunto — îl putem caracteriza ca „echivoc": „pe de o parte ea (arta) se transformă în meşteşug simplu, pe de altă parte devine mijloc de recunoaştere a inteligibilului universal...." De aici rezultă punctele de contact cu domeniul de semnificaţii al structurii naturale şi cu interpretările gîndirii discursive: „Aşadar nu se făcea deosebire între artă şi natură, deoarece aspectul operelor de artă era identic cu aspectul lucrurilor naturale, că şi unele şi altele sînt obiecte care, metaforic, înseamnă altceva. Tot aşa însă nu s-a făcut nici o deosebire între «artă» şi «filosofie». Ca purtătoare de semnificaţii intuitive operele de artă erau gîndire intuitivă care arată ceva, în timp ce gîndirea discursivă a filosofiei dovedeşte ceva. Din momentul în care contemplaţia a fost recunoscută ca o cunoaştere completă, cunoaşterea operată de operele de artă era superioară uneia obţinute prin gîndirea discursivă. A fi purtător de semnificaţie era aşadar o imperfecţiune a artei, care izvora dintr-un compromis al unor elemente străine între ele, aşa cum poate fi cazul pentru noi, care — de la Baumgarten — sîntem obişnuiţi să facem deosebiri între perfecţiunea «estetică» şi cea «logică». Din această observaţie reiese clar că Assunto subestimează gîndirea intuitivă a marilor artişti ai secolului nostru, căci altfel ar trebui să aprecieze strădania acestora de a postula, în opera de artă, mereu noi *extinderi ale experienţelor noastre*. Tocmai pentru că acum arta nu mai este servitoarea filosofiei, aşa cum

susținea estetica prekantiană, tocmai pentru că ea nu mai este încadrată ca o *gnoseologia inferior*, „proiectele de organizare a lumii" — ce-i drept arbitrare, dar și de aceeași condiție — stau lîngă alte încercări ale omului de a găsi un sens lumii și existenței sale. *Imaginea* artistică asupra lumii nu poate fi transmisă nici pe căile științifice și religioase de cunoaștere, nici comparată cu acestea, căci ea reprezintă un fel de apropiere a lumii, care în acest fel specific și incomparabil este posibil numai în opera de artă. Cunoștințele intuitive artistice se sustrag criteriului exactității, dificultatea lor constă în faptul că ele sînt asimilate de o gîndire contemplativă (nu de o contemplație estetică), adică trebuie ratificate ulterior ca rezultate ale unei „contemplări a esenței". Așa cum se poate aprecia totdeauna, capacitatea de prezentare a contemplării esenței produsă de Kandinsky, Klee sau Mondrian trebuie introdusă ca pretenție în dialogul nostru cu operele de artă ale secolului nostru, căci altfel vedem numai stimuli cromatici sau formali care produc o „plăcere lipsită de interes" mai mult sau mai puțin puternică și sîntem orbi față de dimensiunile simbolice care se află aici.

2. Arta ca metaforă. Imaginea metafizică despre lumea a Evului Mediu întemeiază o strînsă legătură de semnificații între opera de artă și întreaga lume vizibilă: „Materia pură și simplă", animalele, plantele și lucrurile produse de oameni — toate obiectele de consum, pentru că au fost făcute în vederea unui scop și toate operele de artă, pentru că sînt frumoase — luminează cînd o rază luminoasă, cînd una palidă, din frumusețea deosebită, imaterială a lui Dumnezeu. Lucrurile sînt frumoase pentru că ele ne revelează — prin contemplare — existența la care ele participă. În viața pămîntească noi putem afla această existență numai prin contemplarea lucrurilor pe care ea le translumineează; căci toate lucrurile, fiecare în felul său, sînt metafore ale ei. Întreaga creație este așadar contemplabilă, deoarece totul este metaforic. Fiecare lucru de a cărui rela-

tivă perfecțiune noi ne bucurăm prin contemplare este o alegorie sau, după terminologia lui Pseudo—Dionysos, o *imago dissimilis* (copie neasemănătoare) a lui Dumnezeu, perfecțiunea absolută".

În această atitudine față de întreaga lume vizibilă nu este greu de descoperit anumite concordanțe cu pansimbolismul artistic al secolului nostru, care-și procură metaforele sale, o dată din lumea „obiectelor găsite" și a modelării industriale, altă dată din calitatea de lucru a liniilor și culorilor, și care crede că fiecare fel de „materie moartă" este însuflețită. Ceea ce spunea Assunto despre simțul medieval pentru valoarea materiei ne face să ne gîndim la *objet trouvé*, la obiectul de consum fasonat artistic și la multele căi ale obiectualizării, bucuroasă de material, a operei de artă, în prezentul nostru. Deoarece ideea medievală despre *imago dissimilis* se extinde asupra operei de ară *și* asupra lucrului material, opera de artă poate asimila și materia primă neprelucrată spre a o folosi ca metaforă; așa cum Kandinsky permite artistului să folosească cea mai consistentă materie tridimensională ca element formal, cubiștii inserează alegeri de ziare în colajele lor și Boccioni, în 1912, prevede viitorul sculpturii în asocierea diverselor materiale. Pentru oamenii Evului Mediu „imaginea era conținută deja în material și era hotărîtă de proprietățile acestuia. În acest sens, frumusețea unei opere de artă se aseamănă cu frumusețea unui obiect material, creat la întîmplare". În consecință nu este nici o deosebire între capacitatea de contemplare a operei de artă și „capacitatea de contemplare a materialului brut și a tuturor celorlalte lucruri existente, căci aceasta se aseamănă celei a operelor de artă, indiferent dacă era vorba de o pagină scrisă, o clădire, un tablou sau o sculptură". Deja în piatra găsită și în bucata de lemn neprelucrată strălucește o rază a frumuseții universale.

3. În timpul procesului de prelucrare, artistul medieval trebuie să adîncească perfecțiunea

inerentă materiei pînă la exprimarea esenței, adică să facă intuitive calitățile conforme esenței. Capacitatea de a fi intuit a universalului începe în materie și în ceea ce este perceptibil individual. Acesta (individualul) trimite dincolo de el: „în artă, imaginea naturii nu este o copie a naturii ci capacitatea de contemplare a esenței și semnificației naturii; căci ceea ce în tablou constituie forma materiei din care sînt făcute tablourile este tocmai acest inteligibil universal, care în speciile naturii este forma indivizilor izolați". În sensul acestui platonism, opera de artă stă mai aproape de idei, decît de lucrul natural: „Lucrurile perceptibile individual pot fi intuite în natură, universalul inteligibil este intuit în artă, care-l prezintă prin metaforă și analogie".

Fiecărui lucru îi revine așadar o funcție indicatoare. Lucrurile vizibile sînt apreciate ca întruchipări, relativ perfecte, ale perfecțiunii transcendentale a lui Dumnezeu. Scopul final al artei este de a conduce „ridicarea spiritului de la realitățile vizibile la cele invizibile", căci „sufletul nostru nu se poate înălța la adevărul realităților invizibile dacă n-ar fi instruit prin contemplarea vizibilului și anume în așa fel că el recunoaște în formele vizibile simboluri ale frumuseții universale. Deoarece însă frumusețea lucrurilor vizibile este dată în formele lor, frumusețea invizibilă se poate dovedi corespunzător din formele vizibile, pentru că frumusețea vizibilă este o copie a frumuseții invizibile" (Hugues de St. Victor).

Cine nu se gîndește, citind aceste rînduri, la mult citata frază a lui Klee: „Arta nu redă vizibilul, ci face vizibil". Aprofundarea acestei idei se află în conferința de la Jena, din 1924:

„De la modele la prototipuri!

Pictorul care se împotmolește curînd undeva, va fi arogant. Dar sînt capabili acei artiști care,

astăzi, răzbesc pînă în apropierea acelei esențe secrete unde legea primordială hrănește evoluțiile. Acolo unde organul central al oricărei mișcări temporalo-spațiale — fie că se numește creierul sau inima creației — determină toate funcțiunile; cine n-ar voi să locuiască acolo ca artist? În sînul naturii, în cauza primă a creației, unde este păstrată cheia secretă pentru toate?"

4. Echivocul artei medievale se întemeiază pe faptul că metaforele ei sînt expuse evoluției semantice. Aceasta îngreunează lizibilitatea lor și lasă un loc larg exegetului. Lucrurile nu stau altfel cu problematica interpretării artei moderne. Această situație merită să fie cercetată mai detaliat. Deoarece imaginea medievală despre lume considera perfecțiunea lui Dumnezeu, pur și simplu, incomparabilă, se poate recunoaște tuturor întruchipărilor vizibile ale frumosului numai rangul unor trepte aproximative. Exprimat altfel: invizibilul permite să fie schițat numai metaforic, căci totdeauna cînd este materializat, anumite proprietăți esențiale ale sale se pierd. „Semnul nu poate fi însuși adevărul, deși este un semn al adevărului...." spune Hugues de St. Victor. Acest fel de a privi lucrurile relativizează, ce-i drept, conținutul de adevăr al intuiției artistice a esenței, în același timp însă o împuternicește să facă mereu încercări pentru a da naștere la noi metafore, deoarece nici una nu este în stare să fie însuși adevărul. În legătură cu aceasta, Assunto este de părere: „Dacă frumusețea invizibilă este simplă și identică cu ea însăși, frumusețea vizibilă — care nu poate fi niciodată de o asemenea simplitate și identitate ci, într-un fel mistic, trebuie să fie *copie neasemănătoare* — trebuie să constea dintr-o multiplicitate și diversitate *(multiplicatio et variatio universorum)*...."

Se observă cum acest argument înclină în favoarea formării intuitive a metaforelor, deoarece el nu impune artistului obligația unei asemănări exterioare. Libertățile pe care artistul medieval

și le permite cu datele empirice, „deformările" sale și „procedeele arbitrare" primesc o justificare puternică de la teoria lui *imago dissimilis*. În formă secularizată — adică raportat la capacitatea de expresie a subiectului și preludiind licențele „artei moderne" — Nietzsche ajunge, de asemenea, la relativizarea conținutului de adevăr al creației artistice, cînd spune „expresia adecvată a obiectului în subiect" este „o absurditate plină de contradicții: căci între două sfere absolut diferite — ca între subiect și obiect — nu există cauzalitate, autenticitate, expresie, ci cel mult o comportare *estetică*, mă refer la o transpunere aluzivă, o traducere bîlbîită într-o limbă complet străină..."

Artiștii secolului nostru s-au împăcat de asemenea cu faptul că actul artistic de modelare dă naștere unei *imago dissimilis*, o construcție bazată pe percepție, care — în baza naturii sale materiale — nu poate fi niciodată congruentă cu senzațiile, reprezentările, experiențele și ideile care au dat impulsul pentru apariția ei. Dacă anumite trăiri ar fi convertibile, o dată pentru totdeauna, în anumite forme, ar urma de aici că formele ar putea fi stabilite univoc pe anumite domenii semantice. Dar nu acesta este cazul, deoarece fiecare formă este multivalentă, în consecință nu este *metafora unui* conținut, ci metafora potențială a unor conținuturi diverse.

Se pot aduce diverse argumente pentru a înțelege *imago dissimilis* ca o îngrădire a exprimării esenței operei de artă, o restricție care însă, în mod paradoxal, garantează activității creatoare libertatea ei. Căci dacă fiecare semn este unul neasemănător, practic sînt permise toate semnele. Aceasta este valabil în mai mare măsură pentru metaforica artei moderne decît pentru cea a Evului Mediu, supravegheată teologic, cel puțin parțial.

Secolul nostru a descoperit din nou Evul Mediu, nu totdeauna sub aspectele care au fost puse în evidență în analizele noastre, totuși în permanență pe bazele unei afinități care surprinde acorduri esențiale. Nu este o întîmplare că un istoric ca Worringer, cunoscător al prezentului, și-a sprijinit argumentarea pe Evul Mediu, cînd a căutat exemple pentru alegoria impulsului artistic și a impulsului pentru abstracție. De atunci au apărut puncte de vedere suplimentare și s-au făcut multe comparații între arta modernă și altele, de cele mai multe ori spații artistice extraeuropene. Ele trebuie să înfățișeze prezentul nostru ca o verigă a unei voințe artistice care este răspîndită în întreaga lume și care nu vrea să dea còpii ci simboluri, nu realități iluzioniste aparente, ci creații simbolice. Am crezut că putem renunța la o asemenea perspectivă globală, deoarece avem convingerea că arta europeană, în cele mai recente conturări ale ei — chiar dacă poate folosi pentru aceasta impulsuri din întreaga artă mondială tradițională — poate fi însă înțeleasă cel mai bine din propriile ei condiții, din propriul ei trecut. Ne mulțumim cu dovada că evenimentele prezentului — reduse la „formele lor simbolice" (în sensul lui Cassirer) — permite recunoașterea anumitor particularități de structură, care nu se recunosc numai printre caracterele ideal tipice ale unei arte simbolice, ci prezintă analogii clare cu caracterul realist al artei medievale. Și am încercat să lămurim, în ambivalența sa, *interregnum*-ul iluzionist dintre Evul Mediu și secolul 20. Căci deși această epocă aduce cu sine cea mai hotărîtoare renunțare la simbol și metaforă, ea pune totuși temelia noțiunii moderne de artă și artiști și, în cele din urmă, emite mai întîi împuternicirile formale și posibilitățile de variație, cu ajutorul cărora — în secolul nostru — se petrece întoarcerea spre pansimbolism a conținuturilor formale și conținuturilor obiectuale, fără să mai vorbim de faptul că există o tradiție artistică filosofică care — din Evul Mediu, de-a lungul secolelor — ajunge pînă în prezentul nostru și a cărei prezentare coerentă rămîne de făcut: doctrina ideilor, provenind de la Platon și Plotin, pentru a cărei funcționare am găsit cîțiva garanți printre artiștii asecolului nostru.

Arta Evului Mediu s-a terminat în năzuința de imitație — provocată de „descoperirea lumii și a omului" — a atras la sine forțele artistice. Arta modernă a început cînd năzuința pozitivă de imitație n-a mai putut înlănțui artiștii — ceea ce desigur nu înseamnă că prin aceasta s-a instalat autocrația instinctului de abstracție. Păstrarea și prezentarea conținuturilor percepției n-au fost eliminate, așa cum o arată diversele întruchipări ale marilor realități, numai că acum luau aspecte metaforice.

„De îndată ce pretenția naturii a impus necontestat reprezentarea simultană, începe de asemenea să dispară și înțelegerea că arta înseamnă altceva metaforic." Cu aceasta începe epoca modernă. Formulată invers, această frază a lui Assunto înseamnă începutul epocii prezente. De îndată ce n-a mai fost ridicată pretenția unei reprezentări care să simuleze natura, începe să-și facă loc ideea că arta înseamnă un altceva metaforic.

Cîteva din cele mai importante simptome ale acestei schimbări au fost înfățișate în această carte. Încercarea finală de a face legătura cu arta și teoria artei Evului Mediu s-a limitat intenționat numai la concordanțe și nu a intrat în deosebirile dintre cele două domenii artistice. Desigur nu trecem cu vederea că arta secolului nostru provine dintr-o „voință artistică" bine conturată, neobligată nici unei autorități extraartistice și numai aceasta constituie deja o foarte esențială deosebire față de Evul Mediu, care nu cunoștea încă noțiunea de artă subiectivă. Totuși nu subestimăm de asemenea importanța simptomatică a tuturor încercărilor discutate aici de a i se da acestei „voințe artistice" din nou o bază mai largă, să i se anuleze izolarea artistică, permițîndu-i-se să participe la „viață", așadar tendințe cărora, nu absolut întîmplător, Evul Mediu li se pare adesea ca o epocă ideală. Desigur nu sîntem orbi nici față de faptul că această schimbare de direcție are loc astăzi sub auspicii secularizate — arta sacrală sau religioasă a secolului 20 nu participă cu nimic la ea — așadar nu mai stă, ca în Evul Mediu, sub ocrotirea unui sistem de credință universal obligatoriu, care ordonează și explică întreaga realitate. Accentuarea acestor deosebiri și a altora a depășit scopul și cadrul cercetării noastre. Scopul nostru a fost dovada unei problematici artistice care dă istoriei europene a artei caracteristica ei de neconfundat și care se mișcă între polii impulsului de imitație și impulsului abstracției. Evenimentele istorice ale prezentului nostru sînt tocmai de aceea interesante, pentru că ele ne înfățișează cele mai diverse posibilități, specific europene, ale acestor două polarități, în întrepătrunderile lor polistratificate. Cîteva din aceste straturi — simbolul, arta metaforelor, amestecarea gradului de realitate, obiectualizarea — vin din Evul Mediu, altele — în primul rînd prerogativa la gama subiectivă de variație a scriiturii, cultul geniului vin din Renaștere. Din aceste premise complicate rezultă dubla ancorare istorică a prezentului nostru, în care întreaga moștenire a tradiției Europei, oarecum răspîndită, este adusă la coexistență și capătă o interpretare nouă.

Această carte nu vrea să fie așezată în rîndul vocilor care fac prozeliți. În primul rînd nu se pune problema să recruteze sau să reclame cîștiguri sau cuceriri pentru arta secolului nostru. Cititorul, care vrea să știe care este folosul schimbării de structură expuse, găsește răspunsul în capitolul despre începuturile acțiunii de modelare. S-ar putea ca acest răspuns minim să nu-l satisfacă. Cine are de învins un teren greu, face bine să-și elibereze bagajul de balastul frazelor și gîndurilor model și în felul acesta să determine un loc pentru scopul său, a cărui poziție chiar dacă este îngustă, este totuși, în orice caz, inatacabilă.

ÎNCEPUTURILE ACȚIUNII FORMALE

Dacă se trece în revistă ceea ce artiștii secolului nostru — urmați de majoritatea interpreților lor — pretextează pentru justificarea conținuturilor lor formale și obiectuale, se constată o certitudine proprie, care se referă bucuros la motive, impulsuri și chiar constrîngeri extraestetice, pentru a nu ajunge să fie bănuiți de *l'art pour l'art.* Artistul își atribuie pretinse intuiții vizionare, capabile să descopere puterile și legile cosmice; el crede că exprimă „în sinele" naturii, că întruchipează „spiritul vremii" și consideră interiorul său și instinctele sale ca suficient de importante pentru a fi destăinuite fără rezerve. Comportarea artistică se înconjoară cu o aură de revelație și prorocire. Ea își deduce de aici evoluția ei constrînsă, existența ei angajată. Totuși această legitimare pretențioasă este în același timp o cămașă de forță care-i reduce artistului libertatea sa de acțiune. Cine exprimă numai ceea ce trebuie să exprime, nu are nici un merit în aceasta cu cît mai inevitabilă este constrîngerea comunicării, cu atît mai mică este libertatea alegerii formale, a deciziei și a articulării. Ne îndoim de participarea artistului la „însinele" naturii, credem că are mai puțină înțelegere a planului cosmic decît își închipuie el, în schimb însă, mai multă inventivitate. Se pune problema să-l vedem ca un *inventator* și să-l eliberăm de multele mesaje cu care el se împovărează și ne întunecă vederea.

Cercetarea istorică s-a folosit de doi poli pentru coordonarea conținutului ei, polul lipsei de formă și cel al severității formale. La alegerea acestor doi termeni s-a avut în vedere suporturi de orientare lipsite de valoare, nu puncte fixe ideal-tipice, care stau în afara proceselor istorice. Am văzut că prezentul nostru identifică cu aprecierea de severitate formală alte opere decît, de exemplu, secolul 17. De asemenea s-a demonstrat că acești poli nu permit fixarea lor. La fel ca terenul care se află între ei — ale cărui avanposturi ei le reprezintă — au granițe deschise. De aici — atît istoric, cît și morfogenetic — a rezultat convingerea în caracterul tranzitoriu al oricărei forme artistice.

Cercetarea psihologică confirmă aceste observații. „Totul este formă, viața este o formă", spune Balzac. Focillon se referă la această definiție cuprinzătoare și deduce de aici teza sa despre valoarea proprie a formei: semnul înseamnă ceva, forma dimpotrivă, ea însăși; conținutul ei fundamental este un conținut formal *(„le contenu fondamental de la forme est un contenu formel")*. Această constatare are nevoie de o dezvoltare. De îndată ce puterea arbitrară a formei apare în fața unui privitor, devine purtătoare de semnificație. Omul se ocupă de lumea fenomenală căutînd și stabilind mereu, el afirmă (într-un act de alegere) anumite legături simbolice. Acest act de alegere este necesar deoarece conținuturile formale prezintă mai mult sau mai puțin clar dimensiunea polisemnificației. Focillon recunoaște: de îndată ce o formă apare, ea poate fi citită în diverse feluri. Aceasta este valabil pentru formele naturii — felurile lor de citire sînt operele de artă — aceasta este valabil însă și pentru operele de artă înseși. Ce putem, ce ne este permis să descifrăm din ele? Ce corespondențe cu experiențele noastre externe sau interne ne comunică ele? Cît de mare este gradul de evidență al afirmației lor?

Asupra acestui lucru părerile sînt împărțite. Noi simplificăm situația, confruntînd două din cele mai importante propuneri de interpretare. Una — noi o numim organico-psihografică — îi permite artistului să acționeze conform certitudinii și necesității interioare: ceea ce el formulează este un tot organic, mai mult, este expresia fără lacună a sentimentelor sale, o revelație directă. Se susține că ea a fost dată artistului pentru a transforma în forme vizibile sau palpabile impulsurile sale de modelare, fără rețineri sau pierderi, fără falsificare sau simulare. Conținuturile percepției și sentimentului sînt considerate ca total convertibile. Această interpretare este convinsă de autenticitatea nevoalată a creațiilor artistice: un pictor reproduce un peisaj întocmai așa cum l-a văzut; el a „întrezărit" ideile abstracte în interpretarea sa, întocmai așa cum le concretizează. Această interpretare are o lungă istorie. Pentru Aristotel, forma operei de artă există deja în sufletul artistului, mai înainte ca ea să pătrundă în materie. Așadar conceptul (ideea) este valoarea intrinsecă, care însă nu suferă nici o îngrădire în materializare, ci se relevează clar. Ultima (materia) nu are putere arbitrară proprie, ea se acomodează intențiilor de modelare ale artistului. Intenția și realizarea sînt congruente. În formă, artistul realizează afirmații nemicșorate ale esenței. În acest sens, Leonardo susține că un om bestial, care n-a studiat suficient formele frumoase, va exprima numai bestialitatea sa. Morfologia lui Shaftesbury se bazează pe „forma mărturisitoare a sufletului" (Plotin) și caracterizează formele exterioare ale naturii și artei ca simple reflexe ale interiorului. Pe aceasta își întemeiază Lavater știința sa fizionomică: „Exteriorul și interiorul stau, în mod vizibil, într-o legătură precisă. Exteriorul nu este decît sfîrșitul, limita interiorului, iar interiorul o continuare directă a exteriorului."

Goethe a susținut posibilitatea de înlocuire a interiorului și exteriorului analoagă acestei convingeri. Raportat la artă, aceasta implică conver-

tibilitatea și transparența mijloacelor ei de comunicare: „Orice capriciu, orice înfumurare se năruie, aici este necesitate, aici este Dumnezeu."

Artistul ca organ de execuție al planului creației, ca iluminat, a cărui privire descoperă interiorul și poate să-l transforme într-un exterior. Această pretenție am întîlnit-o adesea. Romanticii au reluat-o — „puțini sînt în stare să vadă în natură, ideea însăși" (Runge); „sufletul individual trebuie să ajungă la unison cu sufletul lumii" (Novalis) — și mai tîrziu, a fost lăsată de Schopenhauer simboliștilor secolului nostru, pentru legitimarea voinței lor. În secolul 20 o întîlnim la psihologii gestaltiști, la teoreticienii înrudiți cu ei în autojustificările artiștilor. „Toate formele dezvoltării dinamice în viața interioară se pot exprima în forme înrudite de desfășurări intuitive, care se petrec în cîmpul percepției unui spectator "(Kurt Koffka). Așadar psihologia structurii năzuiește să unească în cîmpul configurației „evenimente obiective și semnificații subiective" (David Katz).

Wölfflin stabilește: „Fiecare dispoziție își are expresia ei precisă", la care se poate continua că fiecărei „expresii" — (cine se găsește dincolo de această categorie?) — trebuie să-i stea la bază o dispoziție. Interiorul are din nou același conținut cu exteriorul, căci pentru Wölfflin este sigur „că forma nu este aruncată ca un exterior peste substanță, ci acționează din substanță în afară ca o voință imanentă; forma și substanța sînt inseparabile". În succesiunea acestor idei (desigur nu conștient), Kandinsky va susține, mai tîrziu, egala-valabilitate a substanței (motivului) și a formei, Mondrian va profetiza că arta și natura, înțelese în indiferența lor, vor ajunge „în cele din urmă la înțelegerea legii generale a compoziției lumii". Aceasta „va clarifica activitatea independentă a ambilor într-o ordine simbolică superioară — exterior plus interior".

Văzut exact, aceste teze pun mereu problema identificării mijloacelor de reprezentare cu conținutul lor, respectiv demonstrează capacitatea

lor pentru *imitarea* acestora: obiectul acestei imitări este o dată legea naturii, altă dată lumea sentimentului, apoi, din nou sînt datele percepției lumii experienței. Tuturor acestor conținuturi trebuie să le fie congruent conținutul formal.

Contestăm aceasta și susținem că acțiunea formală aduce noi fapte de experiență celui care a executat-o și, în primul rînd, celui care o contemplă, fapte de experiență care nu-și găsesc nici o acoperire în datele deja existente ale experienței. Așadar, împreună cu Fiedler, noi susținem că procesul de configurare reprezintă o extindere a experienței, că nu în „copiere" constă caracterul lui specific, ci în *„facere"*.

Există maxime emise de artiști care dau acestui punct de vedere o formulare foarte exagerată. Degas, care a simțit uneori imboldul de a compune versuri, se plîngea odată lui Mallarmé: „Meseria dumneavoastră este infernală. Nu pot să fac ceea ce vreau și totuși sînt plin de idei..." Poetul replica la aceasta: „Dragul meu Degas, versurile nu se fac cu ideile, ci cu cuvintele." Și Braque afirma odată: „Lucrez cu materia, nu cu ideile".

Convingeri asemănătoare se găsesc — destul de ciudat — deja la un reprezentat al idealismului estetic, care în pasajele anterioare a avut de exprimat păreri pronunțat materialiste. Cu atît mai surprinzătoare sînt ideile pe care Schiller — la 25 martie 1801 — le dezvolta într-o scrisoare către Goethe: „Trăiesc astăzi mai mulți oameni cu o cultură așa de vastă, care sînt satisfăcuți numai de ceva cu totul perfect, dar care nici n-ar fi în stare să producă totuși ceva bun. Nu pot *face* nimic, lor le este închis drumul de la subiect spre obiect; dar tocmai acest pas îl fac poeții. Nepoetul poate, tot așa de bine ca și poetul, să fie impresionat de o idee poetică, dar n-o poate manifesta în nici un obiect". Și în concluzie, aplanînd cearta dintre „gînditori" și „realizatori": „Primii — care trăiesc în domeniul vag al absolutului — spun totdeauna adversarilor lor numai ideea confuză a perfecțiunii supreme, în schimb aceștia au de partea lor *fapta*, care — ce-i drept —

este limitată, dar reală. Din idee nu poate rezulta însă absolut nimic fără faptă." Büchner spune în legătură cu problema realizării: „Privighetoarea poeziei cîntă zilnic deasupra capului nostru, dar ce este mai fin se duce dracului, cînd îi smulgem penele și o muiem în cerneală sau în culoare".

Chiar un spiritualist de talia lui Kandinsky era destul de inteligent pentru a medita la puterea arbitrară a procesului de materializare. El scria în 1914: „Mult mai des se știe *ce* se vrea, decît să se găsească pentru aceasta necesarul cum. Acest *cum* este numai și exclusiv cu adevărat *bun*, dacă a venit de la sine, dacă mîna fericit dispusă nu este dependentă de rațiune și dacă suficient de des, rațiunea face *de la sine* ceea ce e just". Focillon exprimă mai puțin mistic: *„L'intention de l'œuvre d'art n'est pas l'œuvre d'art."*

Problema cu care artistul este confruntat se concentrează deci, în ultimă instanță, la formularea mijloacelor de exprimare. Aceste mijloace de exprimare nu sînt oare nimic altceva decît „terminațiile" (Lavater) experiențelor de pînă acum ale artistului și ca atare sustrase intervenției sale conștiente? Sau sînt invenții, care proclamă o realitate incomparabilă? Interpretarea organico-psihografică, care indică artistul în acord cu toate lumile interne posibile, va fi înclinată să răspundă afirmativ la prima întrebare. Noi sîntem pentru un alt punct de vedere, căci ne îndoim de evidența proprie — direct înțeleasă — a formei și credem mai curînd că maxima lui Balzac poate fi completată și adîncită cu o expresie a lui Baudelaire: *„Ce monde-ci, dictionnaire hieroglyphique"*. Tot ce este vizibil are mai multe înțelesuri datorită vederii omului, formele naturale ca și formele artistice.

„Primul tablou n-a fost nimic mai mult decît o linie", spune Paul Klee și cu aceasta face legătura cu cele mai vechi interpretări mitice ale originii picturii. Potrivit legendei, Debutades — fiica unui olar din Corint — ar fi fixat cu o linie conturul umbrei iubitului ei, care voia

s-o părăsească. La Klee, care probabil de-abia avusese în vedere copia naturală, sublinierea nu se referă la posibilitățile mimetice ale acestei prime linii, ci la „nimic mai mult". Linia încă nelegată de un conținut obiectual este echivocă, pentru că este un lucru nou. Fiedler a exprimat cel mai clar și mai convingător acest lucru: „Numai prin faptul că schițăm un contur stîngaci ... producem ceva nou, ceva altfel decît stabilea posesiunea reprezentării optice. Chiar în momentul apariției gesturilor nesupraviețuitoare în cele mai elementare încercări care reprezintă imagistic, nu face oare mîna ceva ce ochiul făcuse deja. Mai curînd ia naștere ceva nou — și mîna preia dezvoltarea în continuare a ceea ce ochiul face, conducînd mai departe — tocmai în momentul în care ochiul însuși a ajuns la sfîrșitul activității sale" (1877).

Gerard de Lairesse a fost unul din primii practicieni care au recunoscut că „prima linie" nu posedă valoare mimetică, ci valoare proprie. În manualul său din 1719 el recomandă metoda geometrică. La primul exercițiu, copiii trebuie să traseze numai diverse linii drepte și curbe, la al doilea să deseneze contururile figurilor geometrice (triunghi, pătrat, cerc) și apoi să treacă la obiecte simple.

În „dezvoltarea mai departe" se ascunde întreaga problemă a „configurării lumii vizibile": *inventarea* mijloacelor de expresie bi sau tridimensionale. Acum se dovedește dacă artistul poate sta pe propriile lui picioare. Este vorba să inventeze litere și convenții, să instituie în lume realități formale pentru care nu există un model în datele percepției, pentru care chiar „ideea totală" (Schiller) nu oferă un alibi continuu, căci chemate sau nu — ele se înfățișează în timpul actului configurării.

Îl interesează pe artist în ce proporție el acceptă acest apel sau încearcă să-l înăbușe? Cine se dăruie instinctului de imitare, se va strădui apoi să-i ia „primei linii" — cît mai curînd posibil — valoarea ei proprie, adică s-o transforme într-un

lucru și s-o asocieze cu anumite conținuturi ale percepției. Un maximum de fidelitate față de lumea obiectivă trebuie să suspende încăpățînarea formei. Alți artiști nu vor reduce polisemnificația elementară a formei, ci vor voi s-o folosească ca parteneră; de aceea ei nu vor restrînge direct evenimentele formale la lumea reală, nu vor aștepta de la ele ca să le confirme lor (și privitorului ulterior) datele deja cunoscute ale percepției, ci mai curînd să realizeze — cu ajutorul lor — o extindere a conștiinței și experienței. Pictorul Pierre Soulages mărturisește: „Cînd pictez nu ascult de nici o teorie; formele, culorile, materialul și sinteza lor stau dincolo de posibilitățile limbajului, nu permit să fie exprimate. Ceea ce pot scrie despre aceasta nu este nimic altceva decît o încercare modestă de înțelegere a ceea ce mă emoționează și este o necesitate pentru mine. Lucrez sub conducerea unui impuls interior, a unei dorințe de forme și culori anumite, de un material anumit și abia cînd le-am transmis pe pînză ele mă lămuresc de ceea ce vreau. Cînd opera ia naștere sînt lămurit de ceea ce năzuiesc, abia cu ocazia pictatului aflu ce caut". Karel Appel spune: „Nu pot să prevăd ce se întîmplă, este o surpriză".

Acestea sînt vocile a doi pictori care s-au desolidarizat total sau parțial de înțelegerea mijloacelor de reprezentare cu conținuturile percepției. Nu mult deosebit se exprimă un pictor care urmărește să lege actul primar plasmatic de anumite conținuturi obiectuale. Herbert Boeckl este de părere; „Artistul face o pată pe pînză și apoi dă conștient acestei pete o formă constitutivă. Face a doua, a treia și a patra pată. El nu știe încă multă vreme ce va fi, dar înțelege deja ceea ce pretinde configurația Nu știe niciodată ce poate să facă, ci numai ceea ce se pretinde de la el. Asta merge așa toată viața, pînă la sfîrșit..."

Dacă reflecțiile lui Fiedler, reluate astăzi, sînt indirect confirmate de artiști și legalizate de cercetători, aceasta se explică prin faptul că înțelegerea artei ca acțiune, ca faptă, ca *„actus"* își

are cel mai vădit aliat al ei în așa-numita *„action painting"* a zilelor noastre (fig. 8). S-ar putea deduce de aici că realitatea acestui concept se poate extinde numai asupra artei celei mai tinere a secolului nostru și, în cel mai bun caz, asupra stadiilor premergătoare ale acesteia, în „dramaticile" lui Kandinsky (il. 8). Așadar deja în rădăcina actului de configurație s-ar putea stabili două posibilități principiale care se exclud reciproc și duc în direcții opuse. Una s-ar limita la acționarea, la producerea, la facerea de realitate, cealaltă în schimb — ascultînd de ambiții mai înalte — este destinată imitării realității. Așa judecă cel care vede în semnul apropierii de natură un criteriu pozitiv de valoare. Nimic nu este mai aproape de această înțelegere decît de a distribui metodei imitative semnele naturale, celeilalte pe cele artificiale.

Această opoziție nu există. Ea este o construcție a esteticii imitării. Există numai semne artificiale care, mai mult sau mai puțin evident, se comunică ca atare privitorului. Chiar și preistorica copie a mîinii este un semn artificial, așadar nu realitatea însăși, ci o nouă experiență despre ea, o noțiune abstractă formală. Cu toate că s-a ales calea cea mai directă și s-a evitat inventarea unui semn formal, conturul mîinii nu este mîna însăși, ci substitutul artificial al acesteia. Riguros vorbind conturul neîntrerupt al celor cinci degete este rădăcina unei construcții formale, al cărui stadiu tîrziu l-am cunoscut în linia clasică de frumusețe. Și așa cum Delacroix nu putea găsi nicăieri în natură „linie sinuoasă" sau „linie dreaptă", tot așa și noi trebuie să răspundem negativ la întrebarea: unde există în lumea experienței, o mînă care constă dintr-o suprafață mărginită de un contur continuu?

Pentru Delacroix și impresioniști linia frumuseții abstracte apare ca un concept interior al artisticului. Totuși unde găsim în natură trăsături de penel sclipitoare, cîrligele și buclele cu care Renoir și Monet fracționează pînza? Ele există

tot așa de puțin ca și aceea *„line of beauty"* a lui Hogarth. Între faptul perceput și trăit care-l îndeamnă pe pictor să pună mîna pe pensulă și rezultatul acestei acțiuni, opera de artă, nu există nici o congruență — există numai convenții artificiale *code-systeme*. Explicația pentru aceasta trebuie să revină procesului de percepție. Să luăm idealul „ochiului inocent". Chiar dacă el s-ar putea realiza, dacă am fi în stare să înlăturăm toate cunoștințele experimentale, transpunerea pe pînză a petelor colorate percepute n-ar dubla, simplu, activitatea ochiului, ci ar configura bidimensional și în felul acesta ar produce o nouă realitate perceptibilă, față de care ceea ce ochiul a văzut ar putea sta cel mult într-o relație stimulatorie. Idealul lui Ruskin va fi permanent compromis de nevoia noastră de a creea corelații de sensuri. Exprimat pozitiv: ochiul nu înregistrează, el acționează configurînd. Nu mîna prima dată, deja ochiul îndeplinește un act creator de conștiință. În acest punct artistul stă încă foarte aproape de neartist, chiar dacă ultimul este abia conștient de acest lucru. În schimb artistul știe „că imaginea intuitivă a unei experiențe a lucrului este altceva decît acest lucru însuși — este un eveniment al conștiinței noastre". De aceea Gabo adaugă că este fals să se numească abstractă acea operă de artă care vrea să dea naștere unei imagini din experiență, în schimb să fie desemnată ca realistă cealaltă care vrea să reproducă o imagine a unui lucru. Amîndouă ar putea fi numite abstracțiuni, totuși amîndouă sînt realități. Ochiul nu aduce lucrul însuși, ci „metafore intuitive" (vizuale), pe care el apoi, în mod eronat, le consideră ca posesiunea lucrurilor. Această idee există în studiul lui Nietzsche „Despre adevăr și minciună în sens extramoral". Într-un pasaj ulterior Nietzsche neagă posibilitatea de a i se da unui obiect o expresie adevărată într-un subiect „căci între două sfere absolut deosebite, ca între subiect și obiect, nu există cauzalitate, exactitate, expresie, ci cel mult o relație *estetică*, este vorba de o

redare aluzivă, o traducere bîlbîită într-o limbă cu totul străină..."

Mulți dintre artiștii secolului nostru au recunoscut aceasta, doi din cei mai mari trebuie să ia cuvîntul aici. Picasso s-a exprimat despre destinul artistului de a trebui să mintă cu o sinceritate care-l caracterizează în negarea cinică a oricărui conținut de adevăr; în acest timp Klee încearcă — prin comparație cu *procesele* organice de creștere — să dea atît evidență cît și legitimare încăpățînării artistului care respinge alibiul *structurilor* naturale existente.

Picasso spune: „Știm cu toții că arta nu este adevăr. Arta este o minciună care ne învață să înțelegem adevărul, cel puțin adevărul pe care noi, toți oamenii, îl putem înțelege. Artistul trebuie să știe în ce fel poate el convinge pe ceilalți de veracitatea minciunilor sale. Dacă în opera sa el arată numai că a căutat și verificat în ce fel ar putea să ne ofere minciunile sale, n-ar putea realiza niciodată ceva". În acest context Picasso ajunge la lucruri foarte personale și exagerează, într-un fel evident, în constatarea care preocupă și aceste digresiuni: că arta depinde totdeauna de semne artificiale. Așadar nu există nici o opoziție între arta abstractă și cea figurativă, între naturalism și pictura modernă: „Arta a fost totdeauna artă și niciodată natură, începînd de la pictorii primordiali, primitivii, a căror operă se deosebește vădit de natură, pînă la acei pictori care ca David, Ingres și chiar Bouguereau credeau că natura trebuie pictată așa cum este. Și din punctul de vedere al artei nu există nici forme concrete nici abstracte, ci numai forme care sînt mai mult sau mai puțin minciuni convingătoare. Că aceste minciuni sînt necesare pentru eul nostru, este absolut sigur, căci noi constituim cu ajutorul lor o concepție estetică de viață". (Să se compare cu „comportarea estetică" a lui Nietzsche.)

Klee compară artistul cu o tulpină, care — între rădăcină și coroană — mijlocește opera de artă: „Nimănui nu-i va trece prin minte să-i

pretindă pomului ca el să formeze coroana întocmai ca rădăcinile. Fiecare va înțelege că nu poate exista relație exactă de oglindire între jos și sus. Este clar că diversele funcții trebuie să ducă la diferențe pline de viață, în diverse domenii elementare".

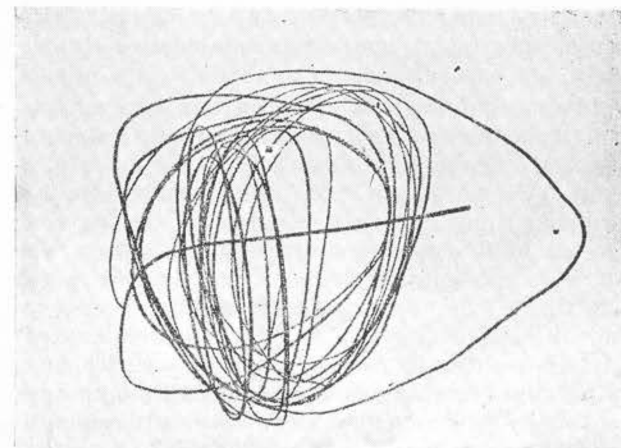
Ne putem referi la Schiller pentru rezumarea și motivarea acestor idei: „În ochi și în urechi, materia care se insinuează este deja rostogolită la o parte de simțuri și obiectul se îndepărtează de noi, pentru ca noi să-l atingem direct cu simțurile animalice. Ceea ce *vedem* cu ajutorul ochiului este deosebit de ceea ce *percepem*... Obiectul ochiului și cel al urechii este o formă pe care o creem noi... De îndată ce (omul) începe să savureze cu ochiul și vederea capătă pentru el o valoare independentă, atunci el este de asemenea deja liber estetic și instinctul interpretării s-a dezvoltat." După actul de configurație urmează un al doilea, urmează o treaptă mai îndepărtată a „formării metaforelor" (Nietzsche): actul de configurație al mîinii. Survin noi experiențe; ele nu sînt confirmarea stărilor de lucruri conștiente sau știute, ci modificarea metaforică a acestora, prin urmare ceea ce poate fi caracterizat ca extinderea experienței.

Ar trebui ca manifestările inițiale — prima linie, prima pată de pensulă — să fie considerate nu numai ca metafore ci și ca existențe concrete, care permit tocmai de aceea cea mai mare abundență de variante, pentru că diferențierea formală pornește de la faze formale mai tîrzii (il. 29). Abia cînd acestea apar se ajunge de la „a face" la „a imita"; totuși acesta este un act secundar, care-și are rădăcina în năzuința de raționalizare a metaforelor — așadar se pune în mișcare în special atunci cînd de la artă se cere apropierea de natură.

Pentru ce poate fi actul primar metaforă? În primul rînd „facerea" dă lămuriri despre materialul de configurat. Hebel îi reproșează tabloului „Vară tîrzie" al lui Stifter că poetul s-ar mulțumi „să dea paleta însăși drept tablou".

Așadar „nu mai lipsește decît examinarea cuvintelor cu care se descrie și descrierea mîinii cu care se așterne pe hîrtie această examinare și astfel cercul este închis". În locul operei de artă apare reflecția asupra producerii operei de artă. Artistul — nu ne gîndim la Stifter, dar la unii din pictorii abstracți ai secolului nostru — se așază pe sine însuși și problema sa de configurație în locul conținutului obiectual care i-a fost schițat pînă acum. Totuși aceasta este numai una din dimensiunile actului primar. Acesta nu se limitează numai la a face mijloacele să vorbească, ci este deja orientat spre simboluri. Bineînțeles se recomandă să nu se delimiteze prea rigid aceste domenii simbolice, ci formele primare să fie citite mai curînd ca metafore ale prolixității, ale nelimitatului și ale începutului haotic căruia îi este caracteristic un maximum de lipsă de precizie (il. 8).

Sensul propriu formal al actului primar (= al primei linii și al primei pete de culoare) se poate urmări mai bine la copilul care desenează decît la adult. Copilul menține mai mult factorii de inerție ai primei invenții formale. Rhoda Kellogg — specialistă în psihologia copilului — a demonstrat, cu puțini ani înainte, că limbajul de semne al copilului se compune din aproximativ douăzeci „*basic scribbles*", așadar din mîzgăleli elementare care — ca în metoda lui Gerard de Lairesse — se alfabetizează treptat, adică se transformă în diagrame și scheme și abia în cursul acestei transformări adoptă o relație cu conținuturile obiectuale. S-ar putea constata că acest vocabular este supus unei dezvoltări cu legitate proprie și este condus numai în mică măsură de influența mediului înconjurător. Abia mai tîrziu își dă seama copilul de relația care există oarecum între desenul schematic pentru „casă" și realitatea perceptibilă „casă". Abia apoi „facerea" este înlocuită de „imitație" și dinamica sa proprie este constrînsă la compromisuri cu metaforele actului de percepere.



9. Desen de copil, *Ghem primordial*

În acest proces, diferențierea de formă și de semnificație merg paralel. La început trebuie să fi existat unul și același cifru pentru toate părțile feței sau corpului omenesc. Schemele nu sînt încă separate conform semnificației; una poate însemna totul. Ceea ce este valabil pentru copil se potrivește și pentru artist, cu toate că acesta se angajează din libera lui hotărîre în domeniul metaforelor elementare, nediferențiate (il. 29). Cu cît mai nediferențiat este vocabularul, cu atît mai mare libertatea „felurilor de citire" Aceasta face să i se aducă reproșuri de obscuritate și-l plasează sub eticheta abstracției. În realitate este însă „situația de necomunicat a începutului" (Hegel) — deși nu se poate reprezenta decît indirect, adică prin metafore — nu este ceva diluat sau distilat, ci un lucru concret.

Artistul se deosebește de copil prin faptul că el poate acționa mai suplu și poate „întoarce brusc cîrma" (H. Hartung). Activitatea plăsmuitoare a copilului nu cunoaște libertatea de alegere între „facere" (a face) și „copiere" (a copia). Stifter a exprimat foarte lămurit aceasta într-o parabolă simplă. În povestirea „Călător prin pădure" apare un

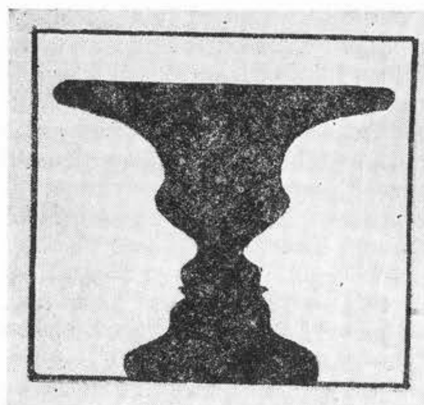
băiat de țăran care crește într-o gospodărie țărănească singuratică, în apropierea mînăstirii Hohenfurth, pe care el n-o cunoaște decît din auzite. Tatăl său povestește: „Băiatul construiește numai Hohenfurth. Dacă așază pietre într-un rînd, asta este Hohenfurth, dacă face din bucăți de lemn o formă pătrată sau pentagonală este tot Hohenfurth..." El construiește ceva despre care are cel mult o idee total (Schiller) confuză, dar nu posedă cunoștințe intuitive. Și cînd puțin mai tîrziu, vine la oraș, s-a terminat cu construcția. Mijloacele cu care „facerea" (confecționarea) găsește satisfacție n-au crescut în așa fel încît să satisfacă „imitația" care-și anunță acum pretențiile. Actul inventiv de configurare amenințat de un model nu mai este capabil să susțină puterea sa arbitrară Pe pragul relației de asemănare se stinge primul impuls de producere, copilul nu mai poate cădea de acord cu problematica „comportării estetice".

Acum pot fi stabiliți factorii procesului creator și indicate direcțiile pe care el le poate lua. Deosebim trei factori, doi absolut necesari — „ideea totală puternică, confuză" (Schiller) și materialul accesibil transpunerii în formă — și unul care poate lipsi: datele experienței, extrase din lumea vizibilă. Ceea ce noi încercăm să separăm abstract are loc tranzitoriu și în nici un caz înăuntrul granițelor precis trasate. Actul de configurație al ochiului — ca și cel al mîinii — poate schimba brusc direcția. Aceasta o dovedesc chiar numai experiențele noastre senzoriale obișnuite. Neîntrerupt sîntem puși în fața alegerii de a citi conținuturile percepției sale aplicate la un obiect sau libere de un obiect. Cine n-a comparat încă nicicînd un pom cu un corp omenesc și n-a interpretat fizionomic un nor sau o stîncă? Nu numai natura, chiar și lumea obiectelor făcute de om este pusă la dispoziția vederii interpretative: un aparat devine „robot", fațeta radiatorului mașinii, o figură care se strîmbă. Purtăm

continuu cu noi anumite așteptări față de obiectele care ne înconjoară și deoarece încercăm să orînduim noul, să ne familiarizăm cu el, îl interpretăm cu referire la conținuturi obiectuale cunoscute. Ne orientăm asociind. Lumea complexă a formelor în care noi trebuie să ne găsim drumul este o enigmă imensă, care stabilește neîntrerupt noi legături configurative și de aceea și noi complexe de semnificație, în schimb altele le voalează. Mereu trebuie să luăm hotărîri și din mai multe posibilități de interpretare să alegem una, în schimb să renunțăm la altele. Vederea noastră este modificată de foarte multe „cazuri", psihologia configurației dă pentru aceasta o serie de exemple (fig. 10).

Ceea ce apasă pe omul „practic" al cărui act vizual țintește la orientarea în lumea înconjurătoare are pentru artist o însemnătate principială, stimulatorie: experiența formei ca o mărime variabilă. Acesta este humusul curat, inepuizabil, din care el lasă să ia naștere metaforele sale. Nemulțumit de conceptele de sertar ale rațiunii el recurge la artă: „El zăpăcește continuu rubricile și celulele conceptelor, găsind noi transpuneri, metafore, metonimii, este însuflețit continuu de dorința de a configura lumea existentă a oamenilor inteligenți — așa de variat neregulată, incoerentă fără urmări — plină de farmec și mereu nou de configurat, așa cum este lumea visului" (Nietzsche).

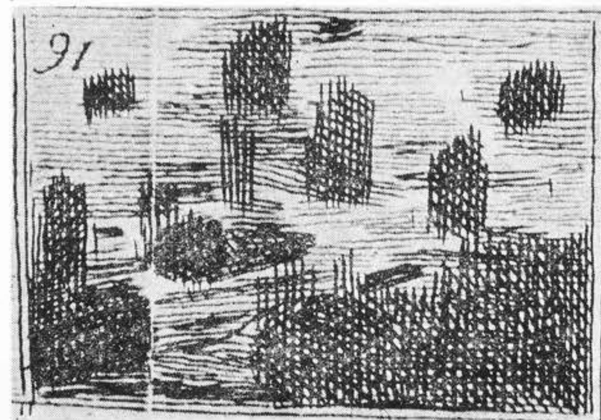
Numai faptul că lumea formelor experiențelor noastre senzoriale este guvernată de o lege tranzitorie — căreia îi este supusă atît opera de artă cît și structurile naturale — face posibilă, în general, acea sutură de contact care lucește pe suprafața unei pînze, ca relație de asemănare. Cine detașează odată forma de lucru căruia ea îi este inerentă, o pune în variate relații de schimbare și de vecinătate cu lumea fenomenală care constituie întregul *„uivrmes des formes"* (Focillon). El produce nu numai forme, ci relații formale; el acționează metaforic.



10. *Pocalul misterios* (după Metzger)

Artistul n-ar fi niciodată în stare ca din prima linie, pentru care în experiența sa senzorială nu există nimic comparabil, să articuleze treptat o plăsmuire — o coamă de deal, un corp omenesc — care să ajungă la un acord cu aceste experiențe senzoriale. Totuşi această înțelegere este retractabilă: linia unui umăr se poate transforma într-o colină, aceasta într-o linie de umăr, amîndouă pot însă, de asemenea, să se îndepărteze de datele senzoriale. Să se compare două opere înrudite de Hogarth şi de Boccioni (fig. 11, il. 30). Ambele sînt ambivalente. Este oare — la Hogarth — vorba de o regresiune intenționată de plăsmuire peisagistă, într-un joc de lumini şi umbre sau de un *„arrangement of patches of different colours variously shaded"*, aşa cum aştepta Ruskin de la „ochiul inocent"? Sau, la Boccioni, avem de-a face cu o astfel de evoluție regresivă sau cu complexe primare, care-şi croiesc drum treptat, năzuind la articulare? Desenul în penel al lui Hartung invită la o interpelare asemănătoare (il. 29).

În acest loc trebuie avut din nou în vedere că artistul devine conştient de posibilitățile şi limitele procedeului său abia în actul de configurare. La aceasta se transmite factorul voliţional, adesea inițiativa de încurajare a mijloacelor de configurație sau de obiecție împotriva lor. În material şi în mijloacele formale se ascund puteri neobişnuite, care, temporar, pot atrage asupra lor conducerea procesului. Cu alegerea materialului, artistul s-a expus şi constrîngerii acestuia, aşa cum el se expune încercărilor şi îndărătniciei cifrurilor formulate de el însuşi. Forțele conducătoare participă dealtfel şi la dezbaterea cu lumea exterioară (cu toate că aici puterea lor se diminuează simţitor), căci hotărîtoare pentru felul în care un pictor reproduce cele văzute sînt literele alfabetului formal pe care îl are la dispoziție. Gombrich a exprimat astfel aceasta: „Pictatul este o activitate, de aceea artistul înclină mai curînd să vadă ceea ce pictează, decît să picteze ceea ce vede". Şi în timp ce pictează experiențele sale senzoriale se extind şi-l conduc în noi domenii. Jean Bazaine scrie: „Fiecare pictor — figurativ sau nu — cunoaşte (dacă el trăieşte pictura ca pe o încarnare) această treptată pipăire a unei forme sau culori a cărei cea mai intimă determinare el încearcă s-o îndeplinească: astfel corpul său care se odihneşte în



11. William Hogarth
Detaliu din *The Analysis of Beauty*

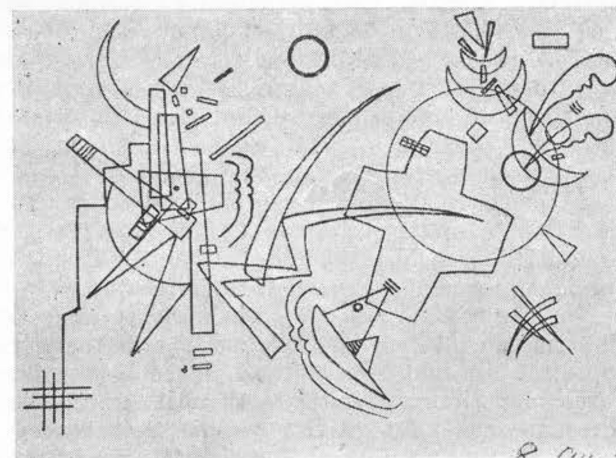
iarbă devine copac în cer, dacă semnele își schimbă sensul devine un sîn spre soare, fără ca în interior să fi avut loc o schimbare, tabloul care pînă acum nu era deloc dispus la viață începe brusc să trăiască.

Acum sîntem în stare să judecăm mobilitatea creatoare de forme a artistului și să indicăm direcțiile ei principale. Aceste procese nu sînt ireversibile. Arta nu se petrece în tramvaie, de aceea pentru orice direcție pe care o ia un artist trebuie acceptată și posibilitatea direcției opuse.

În actul primar — premergător lumii obiective — al „facerii" sînt incluse două direcții principale: una tinde spre „imitație", așadar spre obiectualizare și spre acordul conținuturilor formale cu conținuturile obiectuale; cealaltă vrea să păstreze autonomia conținuturilor formale, dar vrea să atașeze stării ei primare o treaptă formală diferențiată la care este evitată coliziunea cu conținuturile lumii noastre experimentale (fig. 12). Ambele procese de articulare pot fi întrerupte, întoarse, ba chiar readuse la locul lor de plecare, actul primar. De asemenea trebuie ținut seama că într-unul și același tablou coexistă forme incipiente și dezvoltate, că anumite părți pot fi citite obiectiv mai clar decît altele, în care — în schimb — acționează mai puternic ceea ce Van Gogh numea „aspectul fantastic".

Ne apropiem de realitatea polistratificată a actului de creație dacă-l comparăm cu un drum cu diferite intersecții și ramificații, așadar cu locuri în care pictorul trebuie să-și transforme libertatea de alegere în hotărîri. Cînd exercită influența stimulatorie „mijloacele artistice", care rezultă din actul de configurație, cînd activitatea este determinată de oferta datelor lumii înconjurătoare? Picasso a spus cîndva: „Există pictorul care face din soare un petec galben, dar există și acela care — cu chibzuință și meșteșug — face un soare dintr-o pată galbenă". Primul golește metafora soarelui de conținutul ei obiectual, el n-o mai folosește — pentru a mă exprima împreună cu Nietzsche — ca monedă ci ca metal. S-ar putea adăuga ca metal care, în felul acesta, va fi disponibil pentru baterea (formularea) de noi metafore.

Celălalt care face un soare dintr-o pată galbenă, urmează sfatul lui Leonardo de a înainta de la forme incipiente (nediferențiate) spre forme bune și perfecte. Bazaine spune în legătură cu aceasta: „Cîți pictori, cîți din cei mai mari dintre ei răspund totuși acestui ghidaj secret! Dînd ascultare unui sentiment impetuos, în nici un caz clar, ei parcurg — pornind de la cîteva pete nedisciplinate de culoare — lungul drum pînă la opera de artă deplin dezvoltată, care, fără îndoială, a fost deja precis prefigurată în inconștient, pe care intelectul poate ce-i drept s-o verifice, dar pe care el abia ar fi putut s-o prevadă, cu



12 Wassily Kandinsky
Desen pentru galben, roșu și albastru, 1925

atît mai puțin s-o declanșeze" Într-un punct nu sîntem de acord cu această interpretare. Tabloul nu poate fi prefigurat deja precis în inconștient, căci acest inconștient adăpostește, ce-i drept, dorințe, speranțe și impulsuri, dar îi lipsește dimensiunea hotărîtoare operei de artă: forma. Aceasta se înfățișează abia în timpul „facerii"

şi modifică retroactiv „faţa interioară" din care este alimentată.

Actul de configurare are loc în numeroase pendulări între polii conţinuturilor obiectuale şi conţinuturile formale. Aceasta face ca opera de artă să aibă două feţe întocmai ca Janus. Privind în două părţi, ea devine un obiect de confuzie de îndată ce privitorul pretinde claritate şi indubitabilitate. Dimpotrivă, dă de urma cerinţei creaţiei artistice cel care este gata să participe la jocurile semnificaţiei propuse lui, care aşadar acceptă oferta de a alege între un punct de vedere orientat spre obiect şi unul orientat spre formă sau să tindă la sinteza acestora. Folosirea acestor posibilităţi de alegere va depinde de spaţiul de rezonanţă al operei de artă şi de felul aprecierii noastre. Este neîndoios că formele pe care le aşteaptă privitorul sînt supuse schimbării istorice şi că accesibilitatea formelor este mai accentuată într-o epocă a muzeelor şi expoziţiilor, decît în perioadele în care sferei de trăire estetică a operei de artă, aşadar finalităţii ei, i se acordă o atenţie mai mică sau nici una. Dacă privitorul medieval era captivat în special de valoarea materialului sau de valoarea cultică a unui tabernacol, sensibilitatea noastră pentru formă descoperă uşor valori suplimentare.

Nu este vorba aici de o pledoarie pentru o direcţie sau alta, ci de confirmarea următoarelor fapte: 1. Începuturile acţiunii de modelare din care, mai tîrziu, rezultă ramificaţii în ambele direcţii — cea „figurativă" şi cea „abstractă" — se află într-un domeniu preobiectiv: „facerea" precede „imitarea".

2. Arta „figurativă" şi cea „abstractă" se bazează pe folosirea semnelor artificiale, de unde urmează că o severă stabilire de frontieră între cele două direcţii este imposibilă, în timp ce pe de altă parte există tranziţii, ca cea a iluzionismului în arta secolului 20. Aceasta este posibil numai pentru că mijloacele de configurare sînt ambivalente: „*confused modes*" ale lui Ruskin (fig. 1, 2 vol. I) pot fi raportate la copaci, dar

— detaşate din corelaţia lumii obiective — şi citite ca mîzgălitură lipsită de sens, în felul primei acuarele abstracte.

3. Deoarece „între două sfere absolut deosebite, ca între subiect şi obiect... nu există cauzalitate, nici exactitate, nici expresie" dar desigur există o „comportare estetică", care se exprimă în metafore, artistul este împuternicit să se lase condus, la formarea metaforelor sale, mai puţin de criteriile extraartistice, decît de astfel de criterii care vin în întîmpinarea atitudinii sale estetice şi pentru care este aptă inventivitatea sa.

Actul primar, care instituie formele, dă naştere la metafore a căror caracteristică este un mare grad de lipsă de precizie. Arta simbolică cooperează cu această lipsă de precizie, o parafrazează, o îmbogăţeşte. Alte arte, al căror scop este redarea cît mai exact posibilă a lucrurilor, ar dori s-o elimine şi în felul acesta să dea tabloului claritate deplină. Însă supunerea conţinuturilor formale de către conţinuturile obiectuale — rezultată de aici — nu poate fi totală. Chiar şi arta apropierii de natură depinde de un partener iniţiat, care acceptă regulile ei de joc; astfel se întîmplă că semnele ei artificiale sînt citite fals, încît cineva ia prezentarea în perspectivă a unui front de case drept realistă sau că — asemenea stăpînitorului chinez citat — interpretează obscuritatea unei figuri nu ca o metaforă pentru umbră, ci ca însăşi culoarea pielii.

Arta secolului nostru a descoperit din nou un adevăr vechi: ne-a făcut din nou conştienţi de faptul că activitatea creatoare este la origine o „facere", o producere de complexe formale libere de comparaţie, în care instinctul de formare de metafore — un „instinct fundamental al omului" (Nietzsche) — se exprimă într-o proporţie care pricinuieşte nelinişte în unele locuri. Fiecare artă simbolică îşi are cenzorul ei, îşi are un Bernard de Clairvaux al său.

În această colecţie apar dispute de categorie. Se susţine mereu, de exemplu, că pictorul care

sustrage metaforele sale compromisului concretizării poate face o mai adîncă exprimare a esenței decît cel care se dedică tocmai acestei concretizări, adaptînd conținuturile sale formale formelor materiale de apariție. Asemenea probleme nu duc departe. Un peisaj impresionist nu este mai real decît unul de Altdorfer sau Poussin, depoziția lui nu este mai adîncă sau mai cuprinzătoare. Același lucru este valabil în cadrul diverselor posibilități „abstracte" de exprimare, respectiv dacă acestea, în totalitatea lor, sînt confruntate cu „realul". *Artistul poate lua numai metaforic în stăpînire lumea și conținuturile ei.*

În ceea ce privește cîștigul de teren al artei, care s-a concentrat asupra „facerii" și care-și procură amploarea variațiilor abstracte și materiale din polisemnificația elementară a activității de configurare, trebuie căutat altundeva. Dacă se pleacă de la faptul că conținutul formal al operei de artă nu poate fi niciodată acoperit cu experiențele interne sau externe (de exemplu „viziuni" sau conținuturi ale percepției), se ajunge la următoarea concluzie: arta imitativă încearcă să ascundă această situație dacă nu chiar s-o excludă din argumentele ei; în schimb arta simbolică o accentuează și face din ea legitimarea amplorii variațiilor ei. Aici se ascunde un paradox: în timp ce ea, în felul acesta, pe de o parte — cu referire la „iluzie" — recunoaște granițele care sînt trasate limbajurilor de semne artificiale, pe de altă parte ea recunoaște aceleiași iluzii un spațiu de acțiune unde bunul plac și invenția reușesc să-și impună dreptul.

Dacă fiecare fel de artă nu dublează experiența ci o extinde, atunci arta simbolică — pe care noi o considerăm printre manifestațiile hotărîtoare ale secolului nostru — face aceasta într-un fel incomparabil mai conștient și mai bogat în surprize decît arta imitării naturii. Nu vrem să susținem că ei trebuie să-i revină cele mai adînci și mai valabile afirmații, totuși credem că se apropie de originea creatoare, de actul primar al „facerii". Aceasta înseamnă că — în contrast cu apologeții ei, care-i certifică „capacitate de revelare" și claritate — ea reabilitează *lipsa de precizie* ca *parte componentă constituțională* a operei de artă.

De aici rezultă un alt aspect, pe care noi am dori de asemenea să-l considerăm ca un cîștig de teren. De îndată ce accentul trece de la „imitare" la „facere", genurile care sînt în slujba producerii de realități iluzorii (artele plane) nu pierd numai rangul lor privilegiat: sînt eliberate din izolarea lor. Domeniile de expresie se revarsă din nou într-altul. Pictura se înfrățește cu sculptura, aceasta se angrenează în arhitectură, barierele dintre arta înaltă și arta inferioară, tablou și aparat, dispar sau capătă importanță secundară. Tot mai mult se impune convingerea că ele-și au originea comună în începuturile acțiunii de modelare. A fi descoperit această origine nu pare un merit neînsemnat al strădaniei de a înfățișa „arta modernă".



BIBLIOGRAFIE

Introducere

ALBERT CASSAGNE, La théorie de l'art pour l'art en France, Paris 1905 (Ediţie nouă Paris 1959) – ERNST CASSIRER, Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte, 1916 – DE ACELAŞI, The Phylosophy of the Enlightenment, Boston 1951 (Die Philosophie der Aufklärung, 1932) – ARNOLD GEHLEN, Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästetik der modernen Malerei, 1960 – GEORG F. W. HEGEL, Ästhetik, editată de F. BASSENGE, 1955 – MARTIN HEIDEGGER, Die frage nach der Technik, în: Die künste in technischen Zeitalter, editată de Academia bavareză de arte frumoase, 1954 – FRIEDRICH MEINECKE, Die Entstehung des Historismus, 1936 – ERWIN PANOFSKY, Der Begriff des „Kunstwollens". Zeitschrift für Ästethik und allgemeine Kunstwissenschaft, XIV, 1920 – HERBERT READ, Kunst und Gesellschaft, Analele austriece – ALOIS RIEGL, Die Spätrömische Kunstindustrie ..., 1901 (Ediţie nouă 1929)

Obiectualizarea operei de artă

GIULIO CARLO ARGAN, Umberto Boccioni, Roma 1953 – CHRISTOPHER GRAY, Cubist Aesthetic Theories, Baltimore 1953 – WERNER HOFMANN, Über den Begriff der „konkreten" Kunst. Revista trimestrială germană pentru teoria artelor şi istoria spiritului, 1955 – D. H. KAHNWEILER, Der weg zum Kubismus, 1958 (Ediţie nouă) – WASSILY KANDINSKY, Über die Formfrage (1912), în: Eseuri despre artă şi artişti, 1955 – ROBERT LEBEL, Marcel Duchamp, 1962]– ROBERT ROSENBLUM, Der Kubismus und die Kunst, des 20. Jahrhundert, 1960

Dezideratul raportării directe

JOHANNES EICHNER, Kandinsky und Gabriel Münter, Analele austriece (1957) – WILL GROHMANN, Kandinsky, 1958 – WASSILY KANDINSKY, Über das Geistige in der Kunst, 1952 (Ediţie nouă) – ACELAŞI, Punkt und Linie zu Fläche, 1955 (Ediţie nouă) – ACELAŞI, Essays über die Kunst und Künstler, 1955 – Acelaşi, Rückblick, 1955 – JOHN RUSKIN, The Elements of Drawings in Three Letters to Beginners, Londra, 1857.

Dezideratul atitudinii echilibrate

WALTER CRANE, Line and Form, Londra 1900 – ERNST H. GOMBRICH, Conseils de Léonard sur les Esquisses de Tableaux, Etudes d'Art No 8–10, Paris–Alger – H.L.C. Jaffé, De Stijl 1917–1931, 1965 – Piet Mondrian, Plastic Art and Pure Plastic Art, New-York, 1945 – ACELAŞI, Le Néo-Plasticisme (1920) în: Katalog der Ausstellung Mondrian im Gemeentemuseum 's-Gravenhage 1955 – ERWIN PANOFSKY, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1921 – MICHEL SEUPHOR, Piet Mondrian, 1957

Caracterul de realitate al operei de artă medievale

ROSARIO ASSUNTO, Die Theorie des Schönen im Mittelalter, 1963 – GÜNTER BANDMANN, Ikonologie der Architektur. Jahrbuch für Ästhetik und allg. Kunstwissenschaft, 1951 – ACELAŞI, Mittelalterische Architektur als Bedeutungsträger, 1951 – DAGOBERT FREY, Der Realitätscharakter des Kunstwerks, in: Kunstwissenschaftliche Grundfragen, 1946 – JOSEPH GANTNER, Romanische Plastik, 1948 – ANDRÉ GRABAR, L'Iconoclasme byzantin, Paris 1957 – EMILE MÂLE, L'art religieux du XII-e siècle en France, Paris 1940 – ERNST MICHALSKI, Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstwissenschaft, 1932 – LOUIS RÉAU, Iconographie de l'art chrétien, Paris 1955 ff. – JULIUS VON SCHLOSSER, Die Kunst des Mittelalters, o.j. („Die sechs Bücher der Kunst", 3. Buch) – ACELAŞI, Heidnische Elemente in der christlichen Kunst der Altertums (1894), Zur Genesis der mittelalterlichen Kunstanschauung (1901), în: Präludien, Vorträge und Ausfätze, 1927 – HANS SEDLMAYR, Architektur als abbildende Kunst, în: Sitzungsberichte der österr. Akademie der Wissenschaften, vol. 225, a 3-a conferinţă, clasa de filosofie-istorie, 1948 – HEINZ WENIGER, Die drei Stillcharaktere der Antike in ihrer geistesgeschichtlichen Bedeutung, 1932 – WILHELM WORRINGER, Abstraktion und Einfühlung, 1908 (Ediţie nouă 1948)

Orientarea către imagine

LEON BATTISTA ALBERTI, Kleine kunsttheoretische Schriften, ed. de H. Janitschek, 1877 (Eitelbergers Quellenschriften) — SIR ANTHONY BLUNT, Artistic Theory in Italy 1450—1600, 1962 — SIR KENNETH CLARK, Das Nackte in der Kunst, 1958 — BERNHARD DEGENHART, Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, N. F. 1950 — C. A. DUFRESNOY, L'Art de Peinture, 1963 — MAX DVOŘÁK, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei, în: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, 1924 — The Mind of Henry Fussli, With Introduction by E.C. MASON, Londra 1951 — JOSEPH GANTNER, Leonardos Visiones von der Sintflut und vom Untergang der Welt, 1958 — THEODORE HETZER, Giotto und die Elemente der abendländischen Malerei (1947), în: Aufsätze und Vorträge, 1957 — WILLIAM HOGARTH, The Analysis of Beauty (1753), Ediţie nouă de Joseph Burke, Oxford 1955 — FRANCESCO DE HOLLANDA, Vier Gespräche über die Malerei, gefürt in Rom 1538, 1889 (Eitelberges Quellenschriften) — HORST W. JANSON, The „Image Made by Chance" in Renaissance Thought. Essays in Honor of Erwin Panofsky, New York 1961 — ERNST KRIS şi OTTO KURZ, Die Legende von Künstler, 1934 — LEONARDO DA VINCI, Trattato de la Pittura, editat, tradus şi prefaţat de H. LUDWIG, 1884 (Eitelbergers Quellenschriften) — WOLFGANG METZGER, Gesetze des Sehens, 1953 — RICHARD OERTEL, Wandmalerei und Zeichnungen in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung ..., Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz, 1940 — WALTER PAATZ, Von den Gattungen und vom Sinn der gotischen Rundfigur. Proces verbal al Academiei de ştiinţe din Heidelberg, clasa de filosofie-istorie, secţia 3, seria 1951. — ERWIN PANOFSKY, Die perspective als „Symbolische Form" in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/1925, 1927 — ROGER DE PILES, Dialogue sur le Coloris, 1969 — SIR JOSHUA REYNOLDS, Discourses, ediţie nouă 1961 — ROBERT ROSENBLUM, The Origin of Painting. A Problem in the Iconography of Romantic Classicism, The Art Bulletin Vol. 39, 1957 — KARL M. SWOBODA, über die Stilkonimuität vom 4. zum 11 Jht. Neue Beiträge zur Kunstgeschichte des ersten Jahrtausends, I, 1952 — ANNA TUMARKIN, Der Ästhetiker Johann Georg Sulzer, 1933 — GIORGIO VASARI, Le vite de'più eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani. Florenţa1550 (1568). Ediţie nouă de Milanesi, Milano 1878—1885 — *Paul Wescher*, La Prima Idea. Die Entwicklung der Ölskize von Tintoretto bis Picasso, 1960

Un interregnum: problema manierismului

ERICH AUERBACH, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 1946 — FILIPPO BALDINUCCI, Vocabolario dell'Arte del Disegno, Opere, vol. 2 şi 3, Milano 1809 — PAOLA BAROCCHI, Trattati d'Arte del Cinquecento, 1960 — FRITZ BAUMGART, Renaissance und Kunst des Manierismus, 1963 — GREGORIO COMANINI, Il Figino Overo del Fine della Pittura, Mantua 1591 — MAX DVOŘÁK, Über Greco und Manierismus (1920), în: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, 1924 — DAGOBERT FREY, Manierismus als europäische Stilerscheinung, 1964 — ERNST GOMBRICH, Zum Werke Giulio Romanos, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF VIII—IX, 1934/1935 — ARNOLD HAUSER, Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst, 1964 — WERNER HOFMANN, „Manier" und „Stil" în der Kunst des 20. Jahrunderts, în: Studium generale, 1955 — ERNST KRIS, Der Stil „rustique" Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF I, 1926 — G. P. LOMAZZO, Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura, Milano 1585 — ACE-LAŞI, Il Tempio della Pittura, Milano 1590 — ERWIN PANOFSKY, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Studien der Bibliothek Warburg, 1924 (Ediţie nouă 1961) — NIKOLAUS PEVSNER, Academies of Art in Past and Present, Cambridge 1940 — WILHELM PINDER, Zur Physiognomik des Manierismus, Festschrift für Ludwig Klages, 1932 — ALOIS RIEGL, Die Entstehung der Barockkunst in Rom, 1908 — JULIUS VON SCHLOSSER, La Letteratura artistica, Florenţa 1956 — HANS SEDLMAYR, Die „macchia" Bruegels, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, NF VIII/IX, 1934/1935 — FEDERICO ZUCCARI, L'Idea de 'scultori, pittori e architetti ..., Turino 1606

Independenţa conţinuturilor formale

BENEDETTO CROCE, Eine Theorie des Farbenflecks (1901). Kleine Schriften der Aesthetik, 2Bd., 1929 — ROBERTO LONGHI, Un momento importante nella storia della natura morta, în: Paragone, I, 1950 — HEINRICH VON STEIN, Die Entstehung der neuen Aesthetik, 1886 — LIONELLO VENTURI, The Aesthetic Idea of Impressionism, în: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1941

Semne artificiale

ERNST CASSIRER, Freiheit und Form. Studien der deutschen Geistesgeschichte, 1916 — DENIS DIDEROT, Salons, editat de Jean Seznec şi Jean Adhemar, vol. 3, 1957

ff — ERNST H. GOMBRICH, Art and Illusion, 1960 — WERNER HOFMANN, Das Irdische Pardies. Kunst im 19. Jahrhundert, 1960 — OTTO STELZER, Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodell und Vor-Bilder, 1964

Impresioniştii

JOHN REWALD, The History of Impressionism, New York 1946 (ediţie germană 1965) — BERNHARD WEINBERG, French Realism: The Critical Reaction, 1830—1870, 1937 — EMILE ZOLA, Salons, ed. de F. W. J. HEMMINGS şi ROBERT J. NIESS, Geneva-Paris 1959

Cei patru „patres" ai secolului 20

G. ALBERT AURIER, Oeuvres posthumes, Paris 1893 — MAURICE DENIS, Theories 1890—1910, 1912 — JULES LAFORGUE, Oeuvres complètes, 6 vol. Paris 1902—1903, 1920 — A. G. LEHMANN, The Symbolist Aesthetic in France 1885—1895, Oxford 1950 — SVEN LÖVGREN, The Genesis of Modernism, Stockholm 1959 — Problems of the 19th and 20th centuries. Acts of the XXth International Congress of the History of Art. Vol. IV, Princeton 1963 (Cu colaborarea lui F. NOVOTNY, A.M. HAMMACHER ş.a.) — JOHN REWALD, Post-Impressionism. From Van Gogh to Gauguin, 1956 (ediţie germană 1957) — FRANÇOIS RUCHON, Jules Laforgue, sa vie — son oeuvre, Geneva 1924

Georges Seurat

ANDRÉ CHASTEL, Une source oubliée de Seurat, în: Archives de l'art français, N.P. XXII, 1959 — HENRI DORRA şi JOHN REWALD, Seurat, Paris 1959 — CESAR DE HAUKE, Catalogue de l'oeuvre de Seurat, 2 vol. Paris 1963 — JEAN FRANÇOIS REVEL, Charles Henry et la science de l'art, în L'Oeil, nov. 1964

Paul Gauguin

PAUL GAUGUIN, Lettres, ed. Maurice Malingue, Paris 1946 — ACELAŞI, Lettres à Daniel de Monfreid, Paris 1950 — GEORGES WILDENSTEIN, Gauguin, Paris 1964

Vincent van Gogh

G. ALBERT AURIER, Les Isolés — Vincent van Gogh (1890), în: Oeuvres postumes 1893 — KURT BADT, Die Farbenlehre van Goghs, 1961 — J. B. DE LA FAILLE, L'Oeuvre de Vincent van Gogh, 4 vol., 1928 — VINCENT VAN GOGH, Verzamelde Brieven, 4 vol., 1952 — 1954 — KARL JASPERS, Strindberg und Van Gogh. Arbeiten zur angewandten Psychiatrie, 1922 — JEAN LEYMARIE, Van Gogh, 1951

Paul Cézanne

KURT BADT, Die Kunst Cézannes, 1956 — PAUL CÉZANNE, Briefe, ed. şi pref. de JOHN REWALD, 1962 — JOACHIM GASQUET, 1948 — FRITZ NOVOTNY, Cézanne und das Ende des wissenschaftlichen Perspektive, 1938 — ACELAŞI, Einleitung zum Katalog der Ausstellung Paul Cézanne, Haus der Kunst, München 1956 — LIONELLO VENTURI, Cézanne, son art — son oeuvre, 2 vol. Paris 1936

Bilanţ intermediar
Teoria lui Conrad Fiedler

CONRAD FIEDLER, Schriften über Kunst, ed. de HANS MARBACH, 1896—WERNER HOFMANN, Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 1956 — HERMANN KONNERTH, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers, 1909

Expresionismul senzualist

ERNST H. GOMBRICH, On Physiognomic Perception, în: Daedalus, Journal of the American Academy of Arts, and Sciences, Winter 1960 — WILLIAM HOGARTH, The Analysis of Beauty, ed. Burke, Oxford 1955 — JOHANN CASPAR LAVATER, Physiognomische Fragmente, 4 vol. 1775 — GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG, Über die Physiognomik wider die Physiognomen; Fragment din Schwänzen. Vermischte Schriften, 1837 — HUGO VON HOFMANNSTHAL, Die Malerische Arbeit unseres Jahrhunderts (1893); Franz Stuck (1894), în: Prosa I, 1950 — HANS KLAIBER, Leonardo da Vincis Stellung in der Geschichte der Physiognomik und Mimik, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1905 — FRITZ SCHMALENBACH, Grundlinien des Frühexpressionismus. Kunsthistorische Studien, 1941

Fovii parizieni

JEAN LEYMARIE, Fauvismus, 1959 — HENRI MATISSE, Farbe und Gleichnis. Gesammelte Schriften, 1955 — MAURICE DE VLAMINCK, Gefährliche Wende, 1959

Grupul „Die Brücke" din Dresda

LOTHAR-GÜNTHER BUCKHEIM, Die Künstlergemeinschaft Brücke, 1956 — GEORG MARZYNSKY, Die Methode des Expressionismus, 1921 —BERNHARD S. MYERS, Die Malerei des Expressionismus, 1957 — PETER SELZ, German Expressionist Painting, Berkeley-Los Angeles 1957

Cubismul

GUILLAUME APOLLINAIRE. Die Maler des Kubismus, 1956 — ACELAŞI, Chroniques d'Art, 1902—1916,

Paris 1960 — CHRISTOPHER GRAY, Cubist Aestetic Theories, Baltimore 1953 — THEODOR HETZER, Vom Plastischen in der Malerei (1938), Vorträge und Aufsätze, 1957— DANIEL H. KAHNWEILER, Der Weg zum Kubismus, 1958 (Ediție nouă) — ACELAȘI, Juan Gris, sa vie — son oeuvre — ses écrits, Paris 1946 — ROBERT ROSENBLUM, Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts, 1960

Futurismul

JOSHUA S. TAYLOR, Futurism, New York 1961 — Archivi del Futurismo, ed. de MARIA DRUDI și TERESA FIORI, Roma 1958

Marcel Duchamp

ROBERT LEBEL, Marcel Duchamp, 1962

„Arta este un bun general"

JEAN CASSOU, EMILE LANGUI și NIKOLAUS PEVSNER, Durchbruch zum 20. Jahrhundert, 1962 — ADOLF LOOS, Sämtliche Schriften, I, 1962 — KARL MARX, Die Frühschriften, 1953— WILLIAM MORRIS, Collected Works, Vol. 22, 23, Londra 1914 — MAURICE RHEIMS, Kunst un 1900, 1965 — ROBERT SCHMUTZLER, Art Nouveau-Jugendstil, 1962 — MAX WEBER, Die Protestantische Ethik und der „Geist" des Kapitalismus, în: Ges. Aufsätze zur Religionssoziologie, I, 1920

Constructivismul rusesc

CARLO BELLOLI, Il Contributo russo alle avanguardie plastiche. Catalogul de expoziție Galleria del Levante, Milano-Roma, 1964 — CAMILLA GRAY, Die rusische Avantgarde der modernen Kunst 1863 — 1922, 1963 — KASIMIR MALEVITSCH, Suprematismus — Die gegenstanslose Welt, 1962

„De Stijl"

H.C.L. JAFFÉ, De Stijl 1917—1931, 1965

„Bauhaus"-ul

CLAUDE SCHAIDT, Hannes Meyer, 1965 — HANS MARIA WINGLER, Das Bauhaus, 1962 — H. M. WINGLER îngrijește pentru editura Kupferberg/Mainz noua ediție a cărților-Bauhaus apărute în anii douăzeci

„Dada"

HANS ARP, Unsern täglichen Traum..., 1955 — ROBERT MOTHERWELL, The Dada Painters and Poets, New York 1951 — HANS RICHTER, Dada — Kunst und Antikunst, 1965 — WILLY VERKAUF (coeditor MARCEL JANCO și HANS BOLLIGER), Dada — Monographie einer Bewegung, 1957

Suprarealismul

LOUIS ARAGON, La Peinture du Défi, Catalogul expoziției, Paris 1930 — ANDRÉ BRETON, Le Surréalisme et la Peinture, 1965 — ACELAȘI, Situation du Surréalisme entre les deux guerres, 1945 — GIORGIO DE CHIRICO și ISABELA FAR, Commedia dell'Arte Moderna, 1945 — MARCEL JEAN și ARPAD MEZEI, Geschichte des Surrealismus, 1961 — PATRICK WALDBERG, Der Surrealismus, 1965

Poziția lui Paul Klee

CAROLA GIEDION-WELCKER, Paul Klee, Londra 1952 — WILL GROHMANN, Paul Klee, 1954 — WERNER HOFMANN, Ein Beitrag zur „morphologischen Kunsttheorie" der Gegenwart, în: Alte und neue Kunst — Wiener kunstwissenschaftliche Blätter, 1953 — PAUL KLEE, Das bildenrische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, ed. și prelucrată de JÜRGEN SPILLER, 1956 — ACELAȘI, Tagebücher 1898—1918, 1957

Iradieri în prezent

JÜRGEN BECKER și WOLF VOSTELL (Ed.), Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme, 1966 — JÜRGEN CLAUS, Theorien zeitgenössischer Maler, 1963 — ACELAȘI, Kunst heute. Personen, Analysen, Dokumente. 1965—Documenta. Catalogul expoziției, 1955 (I), 1959 (II), 1964 (III) — THOMS B. HESS, Abstract Painting in America, New York, 1951 — movens. Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur. În colaborare cu WALTER HÖLLERER și MANFRED DE LA MOTTE ed. de FRANZ MON, 1960 — NELLO PONENTE, Zeitgenössische Strömungen, Geneva 1960 — HAROLD ROSENBERG, The Tradition of the New, New York 1959 — WILLIAM B. SEITZ, The Art of Assemblage, New York 1961 — ACELAȘI, The Responsive Eye, New York 1965

Începuturile acțiunii formale

ERNST H. GOMBRICH, Art and Illusion, Londra 1960 — DAVID KATZ, Gestaltpsychologie, 1944 — RHODA KELLOG, What Children scribble and why, Palo Alto 1955 — WOLFGANG KÖHLER, Gestalt Psychology, New York 1929 — KURT KOFFKA, Zur Theorie der Erlebniswahrnehmung Annalen der Philosophie, III, 1923 — GERARD DE LAIRESSE, Les Principes du Dessin, Amsterdam 1719 — HEINRICH WÖLFFLIN, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur (1886), în: Kleine Schriften, 1946

INDICE

CUPRINS

BIBLIOTECA DE ARTĂ

Au apărut:

200

André Malraux
CAPUL DE OBSIDIAN
Traducere şi prefaţă de Modest Morariu

201

David Alfaro Siqueiros
ARTA ŞI REVOLUŢIA
Traducere de Marina Rădulescu
Prefaţă de Nestor Ignat

202

Evghenia Lvova
ARTA BULGARĂ
Traducere şi cuvînt înainte de Ion Marina

203

Gregorio Marañon
EL GRECO ŞI TOLEDO
Traducere de Esdra Alhasid
Cuvînt înainte de Ştefan Milcu
Prefaţă de Dumitru Matei

204—205

Udo Kultermann
ISTORIA ISTORIEI ARTEI, 2 vol.
Traducere de Gheorghe Székely
Prefaţă de Virgil Vătăşianu

206

Eugenio d'Ors
PROFESIUNEA DE CRITIC DE ARTĂ
Traducere şi postfaţă de Irina Runcan
Prefaţă de Ion Pascadi

207

Eugenio d'Ors
GOYA — VIAŢA ŞI OPERA
Traducere de Irina Runcan

208—209

Stefan Morawski
MARXISMUL ŞI ESTETICA, 2 vol.
Traducere de Claudia Dumitriu şi Ion Pascadi
Prefaţă de Ion Pascadi

210

Liliane Brion-Guerry
CÉZANNE ŞI EXPRIMAREA SPAŢIULUI
Traducere de Ruxandra Garofeanu
Prefaţă de Mircea Ţoca

211

Cennino Cennini
TRATATUL DE PICTURĂ
Traducere de N. Al. Toscani
Prefaţă de Victor Ieronim Stoichiţă

În pregătire:

***
DE LA APOLLO LA FAUST
(Dialog între civilizaţii, dialog între generaţii)
Traducere de Lucian Blaga, Ion Herdan şi
Ionel Dobrogeanu-Gherea
Prefaţă şi antologie de Victor Ernest Maşek

Françoise Cachin
GAUGUIN
Traducere şi prefaţă de A. E. Baconsky

Robert Klein
FORMA ŞI INTELIGIBILUL, 2 vol.
Traducere de Viorel Harosa
Prefaţă de Ion Frunzetti

Marcel Brion
HOMO PICTOR
Traducere de Maria Vodă Căpuşan şi Victor Felea
Prefaţă de Dumitru Matei

Renato Gutuso
MESERIA DE PICTOR
Traducere de Ersilia Moroianu
Prefaţă de Raoul Şorban

René de Solier
ARTA ŞI IMAGINARUL
Traducere de Marina Dimov
Cuvînt înainte de Eugen Barbu
Prefaţă de Ion Pascadi

Guido A. Mansuelli
CIVILIZAŢIILE EUROPEI VECHI, 2 vol.
Traducere de Alexandra Slavu
Prefaţă de Radu Florescu

Jean Marie Casal
CIVILIZAŢIA INDUSULUI ŞI ENIGMELE EI
Traducere de Rodica şi Leon Baconsky
Prefaţă de Constantin Daniel

Carel van Mander
CARTEA DESPRE PICTORI
Traducere de H. R. Radian
Prefaţă de Viorica Guy Marica

S. I. Tiuleaev,
G. M. Bongard-Levin
ARTA DIN SRILANKA
Traducere de Anca Irina Ionescu